الشعر فى العهد القديم

الأغراض والسمات الفنية

تأليف

أ.د. سعيد عطية على مطاوع

أستاذ الأدب العبرى القديم

مراجعة وتقديم

أ.د. محمد خليفة حسن احمد

كلية الآداب - جامعة القاهرة

سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية

يصدرها مركز الدراسات الشرقية - جامعة القاهرة

تحت إشرف أ.د/ زين العابدين محمود أبو خضرة

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

يسر مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة أن يقدم للقارئ الكريم إصداره الجديد الذى يدلف إلى أحد المجالات البحثية المهمة التى ضن كثير من الباحثين العرب بجهودهم عليه، أقصد مجال الشعر العبرى القديم . وحين نتناول هذا المجال بالذكر فإننا نستثير وجداننا ونعود إلى الأيام الخوالى لنذكر بالتقدير والإجلال والاحترام المغفور له أستاذنا الدكتور / محمد محمد القصاص الذى استهل هذا المجال الصعب وسار على دروبه الوعرة فقدم للقراء والباحثين العرب أولى الثمار بكتابه القيم " الشعر فى الآداب السامية . الكتاب الأول : الشعر العبرى " ثم أعقبه عدد من الباحثين فطرقوا الباب ذاته على استحياء بمقالات نقدية وتحليلية حول الشعر العبرى القديم ، فأبلوا فى ذلك بلاءً حسنًا ومهدوا الطريق أمام الأجيال اللاحقة عليهم لكى يدلفوا إلى المجال ذاته بمزيد من الثقة ومزيد من العطاء .

والإصدار الذى نقدمه اليوم للقارئ الكريم ويحمل عنوان " الشعر فى العهد القديم - الأغراض والسمات الفنية " يشكل إحدى الثمار الزاهرة فى المجال المشار إليه ، ويقدمه لنا الزميل الأستاذ الدكتور / سعيد عطية أستاذ الأدب العبرى القديم ورئيس قسم اللغة العبرية بكلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر ، وهو أستاذ يشهد الأساتذة والباحثون له بالكفاءة والعمق وتراكم العطاء ، وقد أبان الكتاب عن استغراقه فى أعماق الشعر التوراتى باحثًا عن أغراضه وسماته الفنية التى صاغت وجدان الشخصية اليهودية عبر قرون كثار على اعتبار أن الشعر من أقدم أساليب التعبير فى أسفار العهد القديم ، فعرض كاتبنا للموضوعات التى عبرت عنها النصوص الشعرية فضلاً عن الحالة الوجدانية التى صاحبت الشاعر وقت الإنشاء وما اكتنفها من ملابسات سياسية واجتماعية ودينية ، ثم انتقل إلى القسم الثانى من كتابه مستمسكًا بالدقة والعمق ذاته ليقدم بحوثه وخواطره حول السمات الفنية لهذا الشعر .

وإذا كان كاتبنا قد ازدان بمؤلفه أو ازدان المؤلف بكاتبه فلا شـــك أن كليهمـــا ازدان بمراجعة العالم الجليل الأستاذ الدكتور / محمد خليفة حسن أستاذ الدراسات اليهودية بكلية الآداب جامعة القاهرة الذى عهدنا فيه دقة المراجعة وعمق المناقشة وضبط الحوار العلمـــى الهادئ فى تواضع العلماء رغم ضخامة العطاء، ومن هنا فإننى أتقدم لهما بالشكر الجزيل على ما قدما للقارئ والباحث العربى من جهود أسأل الله سبحانه وتعالى أن يجزيهما عنها خـــير الجزاء، ولا يفوتنى بحال أن أتقدم بالشكر والتقدير للسادة العاملين بمركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة ، الذين يؤدون رسالتهم بكل التفانى والإخلاص ..

والله سبحانه وتعالى من وراء القصد

أ.د. زين العابدين محمود أبو خضرة

مدير مركز الدراسات الشرقية

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على مَن لا نبي بعده نبينا محمد وعلى آله وعلى أصحابه أجمعين، ومَن سار على هديه واقتفى أثره إلى يوم الدين. وبعد...

لاشك أن الشعر من أقدم الأشكال الأدبية عند كل الشعوب، فهو ينشأ في لحظات الانفعال والتأثر والحماس المفرط المصاحب للحظات الفرح أو الحزن، وعند اليأس أو لحظات التحفيز والتشجيع، فكما تقصر أو تطول أنفاس الإنسان في لحظات معينة من حياته، كذلك يصير كلامه موزونًا و مختلفًا، ولذلك فمن السهل تذكُّره على مر الأجيال، وعندما تحين لحظة كتابته أو تسجيله فإنه يحتفظ بصورته الأولى أو صورة قريبة منها.

جدير بالذكر أن الدراسة الأدبية لأسفار العهد القديم، تنير كثيرًا من جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والوجدانية أثناء وجود بنى إسرائيل في مصر، وفى أرض كنعان، هناك نماذج من شخصيات العهد القديم، كانت تشعر بتلك الملكة التي تدفعهم إلى التعبير عمَا يجيش في صدورهم من أحاسيس، وكانوا يبدعون من تجاربهم أعمالاً فنية تسمو في لغتها وأسلوبها عن لغة الحديث العادي.

موضوع هذه الدراسة هو " الشعر في العهد القديم " ويتّضح من العنوان شمولية الموضوعات التي تدخل في محيط فن الشعر وتندرج في إطاره، ولذلك قمت بتقسيم الدراسة إلى بابين، أولهما: يبحث الأغراض الشعرية في العهد القديم، حيث يعتبر الشعر من أقدم وسائل التعبير في هذا الكتاب، ولم تكتف الدراسة في هذا الباب برصد تلك الموضوعات التي عبّرت عنها النصوص الشعرية، وإنما بحثت في الحالة الوجدانية التي صاحبت الشاعر وقت الإنشاد، وما أحيط بها من ظروف سياسية واجتماعية ودينية، فعملية النقد والتقويم تحتاج إلى هذه الإحاطة الدقيقة الواعية لتكون صادقة الدلالة مصوِّرة للواقع تمام التصوير.

ويبحث الباب الثاني السمات الفنية، فالشعر العبري القديم يتميّز بإيجازه ووضوح لغتـه التي تعبّر عن حركة النفس بتعبيراتها الصاعدة والهابطة في إيقاع ملائم ومتناسق بين أسـطر الفقرات الشعرية، والتي تتكون بدورها من أجزاء أو وحدات لغوية متساوية ذات علاقـة تناغمية بين ألفاظها ، وهو ما يخلق إيقاعًا داخليًا يميزها، فالشعر العبري في هذه المرحلـة لم يكن يُقرأ، وإنما – كما يدل على ذلك اسمه שירה – كان يُغنّى على لسان الجمهـور، لذلك تنطبق عليه – أي على تراكيب تعبيراته، وجرس ألفاظه، الأشكال التعبيرية للشـعر المنطوق، تلك القوانين الطبيعية للشعر الصوتيّ من موسيقا وتناغم.

وبالإضافة إلى ما تطرحه الدراسة من سمات فنية في الشعر العبري القديم فإنها تجعلنا نقف على التطوّر الأدبي والاجتماعي في مجتمع بني إسرائيل القديم، وما حدث فيه من تأثير نتيجة احتكاكهم ثم انتفاعهم من آداب الشعوب الأخرى وأثر ذلك في نفوس اليهود المعاصرين.

ولا يسعني في نهاية هذا التقديم إلا تقديم الشكر والدعاء إلى أستاذي الفاضل المرحـوم الأستاذ الدكتور/ محمد محمد القصاص الذي كنت تلميذاً له في مرحله الدراسـات العليـا والذي يرجع له الفضل في فتح الباب وتمهيد الطريق أمام الباحثين في الدراسات الشـعرية العبرية القديمة بكتابه الرائد (الشعر العبري)، وأدعو الله عز وجل أن يكون كتابي المتواضع هذا مكملاً لهذه الدراسة الرائعة وافيًا بالغرض الذي قصدنا إليه وأن تكـون موضـوعاته مفيدة للقارئ العربي عامة والباحثين في الأدب العبري خاصة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المؤلف أ.د/ سعيد عطية على مطاوع

المدخـــــل

إن السمة الأساسية التي تتميّز بها النصوص في العهد القديم هي الإيجاز. وهذا الإيجاز هو تفسير للمضمون، وهو لا يخلّ بالوضوح وإنما يسمو به ويضيف إليه. ويتميّز هذا الأسلوب أيضًا بكلماته المعدودة، فكل حديث وكل تعبير يأتي في موضعه ولهدف معروف، وهـــو لا يقبل الزيادة أو النقصان، فلا يؤدى نقص أي كلمة إلا إلى فساد النص الأدبي، وإنما أيضًا أي إضافة بسيطة كانت تعيبه وتخلّ به، وتقلّل من شكله ومضمونه، وهذا هو سرّ الفن الراقي، وإذا كان الأسلوب النثري يقبل ذلك، فإن أسلوب الإيجاز الشعري هو مصدر جماله وسموه، فكون الشعر لغة النفس المشحونة بالمشاعر والانفعالات، فإنه يعبّر بماهيّته الموجزة عن بيـــت القصيد، أي عن المضمون .. ويكتفي بالإشارة إلى باقي الأمور ، وعلى القارئ أو الســـامع استكمال هذا النقص ، وبذلك يصبح شريكا للشاعر في إبداعه. وهذا هو سر التأثير العظيم للشعر على النفس البشرية [1].

أدب العهد القديم

ينقسم الأدب في العهد القديم –مثل أي أدب آخر– إلى نوعين رئيسين:

١– الشعر: وهو الحديث والكتابة بلغة بلاغية تنظمها قواعد محددة مـــن الـــوزن والإيقاع الفنيين.

٢– النثر: وهو الحديث والكتابة بلغة بسيطة وحرّة، تخضع لقواعد الإيقاع الفنّي.

ولكن أدب العهد القديم لا يفرق تمامًا بين هذين النوعين، فالانفعالات والأحاسيس التي تعتبر مصدر الإيقاع الشعري يمكن أن تثار أيضًا في الكتابة النثرية، وعندئذ يميل النثـــر إلى السمو والاقتراب من لغة الشعر، ومن هنا يأتي هدف هذا الكتاب في تحديد ماهية الشعر من حيث طبيعته وأنواعه وأغراضه وقيمته الفنية.. فبالإضافة إلى سفر المزامير الذي يتألّف مـــن ١٥٠ مزمورًا تنسب إلى النبي داود عليه السلام، ويتضمن أناشيد دينية وتسابيح حمد وشكر وأشعار للصلوات والمواعظ، كانت تنشد بمصاحبة الآلات الموسيقية، ولذلك فـــإن طـــابع إنشادها الغنائي الموسيقي قد ترك أثره على مضمونها وبنائها الشعري، ومن ثمّ كـــان مـــن

السهل التفرقة بينه وبين الأشعار في الأسفار الأخرى للعهد القديم، مثل الأشعار النبوية في أسفار الأنبياء الأواخر وأشعار الحكمة في الأمثال وأيوب.. إلا أن هناك أشعار أخرى كانت تُنشد بمصاحبة الآلات الموسيقية من خارج سفر المزامير، مثل نشيد الانتصار- الذي يتميّز ببنائه الشعري والفنّي، وهو "أنشودة تسبيح يهوه" أنشدها موسى وبنو إسرائيل بعد عبور البحر الأحمر وغنّتها مريم النبية مع نساء بني إسرائيل وهنّ يرقصن على دقات الدفوف. (راجع الخروج ١٥)، وكذلك الأنشودة الوعظية التي تُنسب لموسى عليه السلام (التثنية ٣٢) وأناشيد البداية والنهاية في بركة موسى (التثنية ٣٣: ٢-٥؛ ٢٦-٢٩) وكذلك نشيد انتصار دبورة الذي تضمّن بعض الفقرات الغنائية (القضاة ٥: ٢-٥، ٢٩) وأيضًا تتضمن الأنشودة النبوية لبلعام فقرات غنائية (العدد ٢٣: ٩-١٠ ؛ ٢١- ٢٤؛ ٢٤: ٥-٦) وأيضًا تنسب إلى هذا النوع من الشعر الغنائي جزء من قصيدة تدشين الهيكل لسليمان عليه السلام (الملوك الأول ٨: ١٢-١٣). أما سفر مراثي إرميا (من أسفار المكتوبات) فينسب كذلك إلى الشعر الغنائي وخاصة الإصحاحين السادس والخامس. ويبدو أن هذه الأشعار الدينية الغنائية كانت تنشد لمناسبات عبادية وخاصة عند تقديم القرابين، فبعد أن قدّمت حنة (أم صموئيل) نذرها تغنّت قائلة: "أسألك يا سيدي. حيّة هي نفسك يا سيدي. أنا المرأة التي وقفت لديك هنا لتصلي إلى الرب..فرح قلبي بالرب. ارتفع قرني بالرب. اتسع فمي على أعدائي لأني ابتهجت بخلاصك" (صموئيل الأول ١: ٢٤؛ ٢: ١) ومثل ذلك مانجده في سفر يونا : "أما أنا فبصوت الحمد أذبح لك وأوفي بما نذرته" (يونا ٢: ١٠)، وكذلك جدير بالقول إن قصيدة دبورة عند إنشادها قد صاحبها تقديم قرابين الشكر ليهوه بعد الانتصار على العدو[٢].

الأشعار الفردية والجماعية

وهي أشعار تنشد وسط الجمهور وبمصاحبة آلات موسيقية، وإذا تقبلها الجمهور أُدخلت ضمن الصلوات والابتهالات. ولم يحدد العهد القديم الفروق الدقيقة بين الأشعار الفردية والجماعية، حيث إن الشعر الجماعي هو في أصله إبداع فردي خاص ولذلك نجد في الشعر الجماعي خصائص فردية، فترنيمة البحر التي أنشدها موسى وبنو إسرائيل تتحدث بصيغة

الإفراد "أنا": "أرنم ليهوه فإنه تعظّم.. يهوه قوتي ونشيدي. وقد صار خلاصي. هـذا إلهـي فأمجده. إله أبي فأرفعه." (الخروج ١٥: ١-٢).

وكذلك الترنيمة التي تغنّت بها دبورة وباراق بن أبينوعم، تفتتح أيضًا بصيغة الإفراد: "أنا ليهوه أنا أترنم. أزمر ليهوه إله إسرائيل." وذلك على الرغم من أنها اسـتهدفت الجمهـور: "باركوا يهوه"، " اسمعوا أيها الملوك" (القضاة ٥: ٢-٣).

وكذلك ترنيمة الشكر التي تغنّى بها بنو إسرائيل بعد خلاصهم قد تمّت صياغتها بصـيغة الإفراد:

"أحمدك يا رب لأنه إذ غضبت عليّ ارتدّ غضبك فتعزّيني

هوذا الرب خلاصي فأطمئنّ ولا أرتعد

(إشعيا ١٢: ١-٢)

أما الترنيمة التي أنشدها بنو إسرائيل بعد خلاصهم والتي جاءت بصيغة المتكلمين فإنها تتضمن أيضًا أبيات بصيغة المتكلم يتحدث بها الشاعر نفسه[٣]:

في طريق أحكامك يا رب انتظرناك إلى اسمك وإلى ذكرك شهوة النفس

بنفسي اشتهيتك في الليل أيضًا بروحي في داخلي إليك أبتكر

(إشعيا ٢٦: ٨-٩)

البيت و الوحدة التقابلية

التناغم هو السمة الأساسية للشعر ،أي تساوى النسب والإيقـاع ، والتطـابق بـين أقسامه، حيث يتم التعبير عن الفكرة الشعرية بكلام موزون إيقاعي " بالوحدات التقابليـة חרוזים" . أيضًا الوحدة التقابلية نفسها ، المرتبطة بالموسيقى المناسبة لها ، والـتي تنقسـم بالضرورة إلى أجزاء متساوية تشكل بدورها إيقاعًا داخليًا ، فالأجزاء المتساوية في وحـدة تقابلية تُنشد بنغمة واحدة ، ولذلك نجد أن من شروط الشعر الموزون تساوى الوحـدات التقابلية في بناء أجزائها الداخلية . والتي ستصبح متطابقة مع بعضها البعض في الوحـدات التقابلية المرتبطة والمتقابلة معًا .

وحيث إن عددًا معينًا من أقسام الكلام يُشكّـل الوحدة التقابلية ، فإن عددًا معينــًا من الوحدات التقابلية المرتبطة معًا والذي يعبّر عن جزء كامل من الفكرة الشعرية يشكّل" البيت הבית ..." (٤).

إذًا لا ينقسم الشعر في العهد القديم إلى أبياتٍ ذات عددٍ متساوٍ من السطور (أربعة أو ستة أو ثمانية) حيث يتحدد حجم الأبيات وفقًا لمضمونها، فإذا كانت كل وحدة تقابلية تعبّر عن فكرة كاملة، فإنه يمكن لعدة أبيات أن تتكون من وحدة تقابلية واحدة (من شطرتين أو خمس شطرات) وكذلك يمكن لعدة وحدات تقابلية أن تنضم معًا لتكوّن بيتًا واحدًا، ففـي قصيدة " لامك " (التكوين ٤: ١٥) توجد ثلاث وحدات تقابلية ترتبط معًا بالكلمة " כי لأن "، وتشكل هذه الوحدات الثلاثة وحدة فكرية واحدة، ولذلك ينظر إليها كبيت واحد من ثلاث وحدات تقابلية. وتوجد في قصيدة "البحر" ثلاث وحدات تقابلية ذات بناء خاص (الخروج ١٥: ٦، ١١، ١٦) ويوجد في هذه الوحدات الثلاثة تقابل متكرر: ימינך יהוה – ימינך יהוה، מי כמוך- מי כמוך؛ עד יעבור- עד יעבור. يمينك يا يهـوه – يمينك يا يهوه، من مثلك – من مثلك، حتى يمرّ– حتى يمرّ. وتقسّم هذه الوحدات التقابلية قصيدة "البحر" إلى أربعة أبيات(٥).

التر تيب الأبجدي للقصيدة

يقول الدكتور محمد القصاص : " يدلّنا تاريخ الآداب المختلفة على أن عصـر ارتقـاء الشعر يتلوه عادة عصر انحطاط تهمل فيه الأشكال التقليدية شيئـًا فشيئـًا، وتتعقـد بالتدريج إلى أن تصبح نوعا من الحيل الصناعية والتلاعب اللفظي ؛ ونوعًا من المهارة الفنية إن صح هذا التعبير. وقد عرف الشعر العبري القديم مثل هذا الطور ، فقد شهد ذلك عصر ما بعد خراب الهيكل الثاني، حيث بدأ الشعراء في تزيين وزخرفة قصائدهم بالنظام الأبجدي אקרוסטיכון (من اليونانية بمعنى طرف السطر ، أي يأخذ ترتيب الفقرات ترتيب الأبجدية العبرية) وإن كان هذا النظام يرتبط في بعض الأحيان بقانون التقابـل القـديم .. ولكـن العلاقات اللفظية البحتة هنا تحتل مكان الصدارة ، وتزداد تعقيدًا ويتداخل بعضها في بعض، ويبدو أن الشعراء في هذه الفترة كانوا يعمدون أولاً وقبل كل شيء إلى إظهار المهـارة في

التغلّب على صعوبات يخلقونها هم أنفسهم ، أكثر مما يقصدون إلى إبراز الفكرة عن الطريق المسلك الشعري .

ويقدم لنا الإصحاحان الأول والثاني من " مراثي إرميا " مثالاً صارخًا لهذا التلاعب المعقد. فقصائدهما من القصائد الأبجدية. وتتكون كل قصيدة فيهما من عدة مجاميع ، كل مجموعة تضم ثلاثة أبيات ، وتبدأ الكلمة الأولى بحرف من الحروف الأبجدية على التوالي ابتداء من حرف الألف حتى الحرف الأخير ، وهو حرف التاء في العبرية .. فنظام القصيدة يسير على هذا النحو : في القصيدة الأولى (الإصحاح الأول) ٢٢ مجموعة، الأولى منها تبدأ بحرف الألف والثانية بحرف الباء ، وهكذا حتى آخر حرف من الأبجدية العبرية التي تتكون من ٢٢ حرفًا. وبذلك يصبح من السهل على الباحث تقسيم القصيدة إلى فقرات مادامت كل فقرة أو مجموعة تبدأ بحرف جديد.. ولسنا نعدم أن نجد في هذا النوع من القصائد ضروبًا من التضمين بين الفقرات المتقابلة ، أي بين الفقرة الأولى والأخيرة ، ثم بين الفقرة الثانية والفقرة السابقة للأخيرة ، وهلمّ جرا ، حتى نصل إلى منتصف القصيدة . (٦)

أيضًا القصيدة الجميلة " אשת חיל מי ימצא امرأة فاضلة مَن يجدها " والتي تضمّنها الإصحاح الحادي والثلاثون من سفر الأمثال ، مرتبة وفقًا للترتيب الأبجدي في بداية كل بيت ، والذي يتكون بدوره من وحدتين تقابليتين ، وفى الوزن الثلاثي .

ويبدو لأول وهلة أن البناء الفني يتطلب تكلفًا معينًا ولكن من ناحية أخرى يلاحظ فيه أيضًا تطلعًا للكمال .. ففي اعتقاد مؤلف المزمور عن " المرأة الفاضلة " ، على ما يبدو أن المرأة التي تتمتع بكل المميزات الممكنة ، جديرة بمدحها بكل حروف اللغة .

كذلك المزمور (١١٩) –والذي يدعى " תמניא אפי " والذي يتحدث عن مدح التوراة– قد نُظّم وفقًا للترتيب الأبجدي المتكرر ثمان مرات، فينقسم المزمور إلى اثنين وعشرين بيتًا، وكل بيت إلى ثمان وحدات تقابلية تنقسم بدورها إلى باب ومصراع، وذلك خلال مهارة فنية.. وهكذا اعتقد مؤلف هذا المزمور أن التوراة لا يكفيها مدحها بترتيب الفقرات الاثنتين والعشرين وفقًا لترتيب الأبجدية العبرية، بل يجب تكرار كل حرف ثمان مرات.. لكن هذه الزخرفة الشكليّة المتكلّفة لم تضف إلى القيمة الشعرية الداخلية

لتلك المزامير، بل أدت إلى ضعف العلاقة المنطقية بين الوحدات التقابلية، وأيضًا إلى الإطالة الزائدة التي انتقصت من جمالها الشعـــــري.

ويبدو أن أسباب استعمال الترتيب الأبجدي هو رغبة الشاعر في التخفيف على الذاكرة، أي يصير الإنسان متذكرًا لفقرات القصيدة وفقـًا للترتيب الأبجدي. ولذلك رتـــّبوا في البداية المراثي وفقـًا للترتيب الأبجدي لأنها حسب تقاليدهم كانت تُتلــى في الصــلاة؛ ثم اعتادوا بعد ذلك هذا الترتيب في مزامير أخرى، كانت جماهير الشعب تتلوها في صــلواتها. وهناك مَن يقول إن القدماء قد نسبوا إلى تلك الحروف قوة خفية غير مرئية وتأثير ســرّي علوي فالحروف في حد ذاتها ناشطة ومؤثرة، وبصورة خاصة في مزامير الصلاة التي تهــدف إلى امتداد التأثير الإلهي لنصوصها [٧].

الباب الأول

الأغراض الشعرية

يُعبّر الشعر في العهد القديم عن أحاسيس وجدانية مختلفة، فمن ناحية المضمون يمكن إحصاء أغراض كثيرة، منها على سبيل المثال لا الحصر: שירת הליריקה الشعر الغنائي، שירת ההימנון شعر المديح، הקינה الرثاء، שירת החכמה شعر الحكمة، שירת הנבואה شعر النبوءة، מזמורי התהלים המלכותיים مزامير التسبيح الملكية، שירי יין الخمريات، שירי אהבה וחתונה أشعار الغزل والزواج، שירי הטבע והחיים أشعار الطبيعة والحياة .

لكن أغراض المضامين وتنوعاقما المختلفة تتطوّر مع مرّ العصور وتولّد في مسيرة تطورها أغراضًا جديدة، منها على سبيل المثال : الشعر الفردي השירה האינדיבידולית ، حيث ينسب إليه على الأقل خمسة أغراض ؛ وكذلك شعر الحماسة שירת הגבורה الذي يشتمل على شعر الملاحم שירת העלילה وشعر الحرب שירת המלחמה ، لكن لكثرة الأغراض وتنوعها ، فإنه من الأفضل تقسيم الشعر في العهد القديم إلى " أشعار دنيوية שירי חול " ، وهي التي تتعلّق بجميع الأحداث والوقائع المهمة في حياة مجتمع بني إسرائيل، و"أشعار دينية שירי קודש " وهي التي كانت ترتبط بعبادة يهوه والطقوس الدينية في المراكز الدينية القديمة قبل بناء الهيكل في القدس.(٨)

الفصل الأول
الشعر الشعبي الدنيوي

كان بنو إسرائيل يميلون -كغيرهم من شعوب الشرق القديم - إلى قرض الشعر، والغناء، فقد ترك لنا الأدب العبري القديم بقايا أشعار شعبية تشير إلى ردود فعل تلك القبائل تجاه أحداث مختلفة في مسيرة الحياة والمجتمع، فالأشعار الشعبية تتضمن موتيفات عن مجالات الحياة[٩]، فيرد في أسفار العهد القديم بعض من الشعر الشعبي الذي يتميّز بالإيجاز والجمال، أثناء تجوال الرعاة في واحات الصحراء . ومن ذلك " ترنيمة البئر : שירת הבאר " :

עלי , באר ענו-לה

באר חפרוה שרים　　　כרוה נדיבי העם

במחקק במשענתם

اصعدي أيتها البئر . أجيبوا لها

بئر حفرها رؤساء　　　حفرها شرفاء الشعب

بصولجان بعصيهم　　　(العدد ٢١: ١٧)

ربما كانت هذه البئر هي التي قال عنها يهوه لموسى: اجمع الشعب فأعطيهم ماءً. (العدد ٢١ : ١٨)

إذاً هذه الترنيمة بأسلوبها البسيط وبتقابل وحداتها تثبت أن تلك الفترة قد شهدت تطور الشعر الشعبي وتميّزه بشكل فني خاص.. لقد نُظمت " ترنيمة البئر " لذكرى حدث مهم في حياة الرعاة المتجولين في الصحراء، الذين وجدوا أو حفروا بئرًا لماء حياتهم .. ومنذ ذلك الحين أصبحت الفتيات اللاتي يخرجن لاستقاء الماء من البئر العام عند أطراف القرية، ينشدن هذه الترنيمة الجميلة .

أيضًا في قصيدة دبورة ، يوجد حديث عن صوت غناء الرعاة : " המחצצים בין משאבים الذين يقيمن الحواجزبين أحواض المياه (القضاة ٥ : ١١) .

ومن صور الحياة القديمة التي تم وصفها في أسفار العهد القديم، نجد أن أفـراد العائلـة الواحدة كانوا يعتادون التجمع في حفلات السمر وكانوا يقضون الوقت في الغناء وقـرض الشعر والأحاجي وقص الحكايات القديمة .. فمن قصص شمشون نجد أنموذجًا للأحـاجي القديمة :

الأحجية : מהאכל יצא מאכל	من الآكل خرج أكل
ומעז יצא מתוק	ومن الجافي خرجت حلاوة

وجاء الحل أيضًا بأسلوب الأحجية :

מה מתוק מדבש	أي شيء أحلى من العسل
ומה עז מארי	ما أجفى من الأسد

(القضاة ١٤ : ١٤، ١٨)

وحيث إن الاحتفال بالمناسبات العائلية كان يتم بالشعر والغناء فإننا نرى تجسيدا لذلك في كلمات لابان ليعقوب :" ולא [= ולו] הגדת לי, ואשלחך בשמחה ובשירים , ובתף ובכנור : ولم تخبرني ، حتى أشيعك بالفرح والأغاني والدفّ والعود "

(التكوين ٣١ : ٢٧)

ثم أصبح الشعر الشعبي أساسا لإبداعات فنية شعرية أكثر شمولا يمكن رصدها في الأنـواع الآتية:

أ- اشعار الخمريات

في أيام المواسم والأعياد كانت النساء تخرجن للرقص والغناء على صوت الدفوف في جماعات وكن يشربن الخمر ويغنين بصحبة العود والمزاهر، كما يتضح ذلك من كلمات إشعيا :

שבת משוש תפים חדל שאון עליזי
שבת משוש כנור
בשיר לא ישתו יין ימר שכר לשותיו
سكت فرح الدفوف انقطع ضجيج المبتهجين

سكت فرح العود

لا يشربون خمرًا بالغناء   يكون المسكر مرًّا لشاربيه

(إشعيا ٢٤ : ٨ – ٩)

ونجد أيضا مقطوعة من أشعار الخمريات في أقوال النبي نفسه :

ששון ושמחה

הרג בקר   ושחט צאן

אכל בשר   ושתות יין

אכול ושתו   כי מחר - נמות

بهجة وفرحة

ذبح بقر   نحر غنم

أكل لحم   وشرب خمر

لنأكل ونشرب   لأننا نموت غدًا

(إشعيا ٢٢: ١٣)

وهناك مقطوعة من أشعار الخمريات القديمة نجدها في سفر الأمثال ٣١ : ٦ .

תנו שכר לאובד   ויין למרי נפש

ישתה וישכח רישו   ועמלו לא יזכר עוד

أعطوا مسكرًا لهالك   وخمرًا لمري النفس

يشـــرب وينسى فـــقره   ولا يذكر تعبه بعد

وقد تميزت أيام أعياد حصاد حقول العنب وعصره في المعاصر بأشـــعار " التـــهليل — الهتاف הידד " القديمة : הידד כדורכים יענה بهتاف كالدائسين يصرخ " (إرميا ٢٥ : ٣٠). وفى عصر متأخر ، عندما كانت " شيلوه " المركز الديني الـــرئيس لقبائـــل بـــني إسرائيل ، كان : " חג יהוה בשילו מימים ימימה عيد يهوه في شيلوه من ســـنة إلى سنة "

وعندئذ " יצאו בנות שילו לחול במחלות

- تخرج بنات شيلوه ليرقصن في المراقص " (القضاة ٢١ : ١٩ ، ٢١) .

ويقول إشعيا :

ובכרמים לא ירנן , לא ירועע — وفى الكروم لا يُغنى ولا يترنم

יין ביקבים לא ידרך הדורך — ولا يدوس دائس خمرًا في المعاصر

הידד השבתי — أسكت الهتاف (إشعيا ١٦ : ١٠)

ونجد قطعة من أغانى الكروم في سفر نشيد الأناشيد :

אחזו-לנו שועלים — أمسكوا الثعالب

שועלים קטנים — الثعالب الصغار

חבלים כרמים — المفسدة الكروم

וכרמינו סמדר — لأن كرومنا صارت براعم

كذلك نجد في سفر إشعيا بداية لترنيمة كرم :

כרם חמד עמנו לה — غنوا للكرمة المشتهاة . (٢٧ : ٢)

وكذلك أيضًا في ترنيمته النبوية :

כרם היה לידידי בקרן בן שמן – كان لحبيبي قرن على أكمة خصبة (٥:١)

مأخوذة في جوهرها من " ترنيمة كرم " شعبية .

وينسب إلى أشعار الخمريات أيضًا قسم من نبوءة إشعيا عن " صور " المعروفة باسم "שירת הזונה أغنية الزانية "(١٠) :

קחי כנור היטיבי נגן	סבי עיר הרבי שיר	זונה נשכחה למען תזכרי
خذي عودًا	طوفي في المدينة	أيتها الزانية المنسية
أحسنى العزف	أكثري الغناء	لكيُ تذكرين

(إشعيا ٢٣ : ١٦)

ب – أشعار الحب والزواج

احتفظ سفر " نشيد الأناشيد " بمجموعة من الأشعار الرائعة عن الحب والزواج، والـتي يعود معظمها إلى مرحلة قديمة جدًا من حياة بنى إسرائيل . ويتميز قسم من هذه الأشـعار

بالتشخيص الدرامي في الاحتفالات الشعبية ، وخاصة في حفلات الزواج ، حيث يعـرض الممثلون أمام المشاهدين " مسرحية الحب מחזה אהבה " بإلقاء الأشعار، ويقوم الممثلون بأداء أدوارهم التي تجسّد مضمون تلك الأشعار، حيث يصيح الحبيب في انفعال :

מי זאת הנשקפה כמו שחר مَن هي التي تطل كالفجر

יפה כלבנה , ברה כחמה جميلة كالقمر . طاهرة كالشمس (٦ : ١٠)

أو كلمات شولاميت :

אני חבצלת השרון שושנת העמקים

أنا نرجس الشارون سوسنة الأودية (٢ : ١)

فالأشعار تصف جمال العروسين ومحاسنهما بأوصاف الطبيعة الكنعانية، تلك الأرض المتسعة بجبالها وحقولها وأشجارها وأزهارها ، مدنها وقراها ، وكذلك الشمس والقمر ، والليل والنهار ، والصباح والمساء وغيرها ، ومن الطبيعة السورية : جبل لبنان وحرمون في الشمال (نشيد الأناشيد ٤ : ٨ ، ١١ ، ١٥ ؛ ٥ : ١٥) وحق عين جدى في الجنوب (١ : ١٤) ومن البحر في الغرب وحق الجلعاد (٤ : ١ ؛ ٦ : ٥) وحشبون وبث رابيم في الشرق (٧ : ٥) .

فالموضوع الرئيس في السفر هو الحب بين الحبيب والحبيبة؛ بين سليمان وشولاميت – بين الخليل وخليلته – ولكن تختلف آراء الباحثين في تفسير ومعنى هذا الحب. فالرأي القديم يعود إلى الكتبة في أيام الهيكل الثاني – وهو الذي أدخل هذا السفر ضمن الأسفار المقدسة للعهد القديم[١١]- حيث يفسر السفر على طريقة المثل الرمزي (Allegori) [١٢] حول الحب بين يهوه وبني إسرائيل، فيهوه هو الخليل وبنو إسرائيل هم الخليلة. لكن من الصعب القول إن هذا المعنى هو ما تقصده الأناشيد، لأن التمثيل بالعلاقة بين بني إسرائيل وإلههم يهوه، بالزوجة وبعلها كان شائعًا في أقوال الأنبياء[١٣]، كان إشعيا يدعو يهوه بقوله: " דודי – ידידי حبيبي- خليلي ". لكن مثل هذه الأمثال كانت بسيطة وواضحة عند الأنبياء، والأمر غير ذلك في نشيد الأناشيد، فكيف يكون ممكنًا بالتفسير الظاهري، أن الوصف

التفصيلي لأعضاء جسد الحبيب والحبيبة (٤: ١ وما بعدها؛ ٧: ٢ وما بعدها) يدور حول يهوه وبني إسرائيل.

إذًا من المقبول تفسير النصوص بمعناها المجرد وأن الأناشيد تتحدث عن الحب بين رجل وامرأة[١٤].

ويشير "سيجل" إلى رأي الباحثين المحدثين الذين يرون السفر كمسرحية شعرية، حيث يظهر في السفر عدة شخصيات: الخليلة التي توصف بالراعية، والخليل الذي يوصف بالراعي (١: ٧-٨) والملك سليمان (١: ٤؛ ٣: ٧-١١؛ ٨: ١١-١٢) وبنات أورشليم (بنات صهيون ١: ٥؛ ٣: ١٠-١١ وغيرها) وأصدقاء الحبيب (٥: ١؛ ٨: ١٣) وأخو الخليلة (٨:٨) ولذلك وجد هؤلاء الباحثين أمامهم عناصر القصة والحبكة الدرامية: قصة الملك سليمان الذي تنكر في هيئة راعي وقع في حب فتاة ريفية من مدينة شونم[١٥]، فأخذها إلى قصره في القدس، وأفاض عليها من مشاعر حبه وولعه، لكنها ابتعدت عنه ورفضت مبادلته الحب، فسعى الملك للتأثير عليها عن طريق أميرات ومحظيات قصره (بنات أورشليم) لكن بلا جدوى، حتى أعادها في النهاية إلى مدينتها، وخلع عنه كل ثياب الملك وكل عظمته وعاش حياة الرعاة، وعندئذ تعلمت الفتاة القروية أن تحبه، لا كملك وإنما كراعي... وهناك كذلك حبكة أخرى لهذه الأناشيد تقول: إن راعية غنم كانت مخطوبة لراعٍ، وفجأة شاهدها الملك سليمان وأخذها إلى قصره ووقع في عشقها، لكن الفتاة رفضت الانصياع للملك وإغواء الأميرات لها، إلا أنه في النهاية رضخ الملك وسمح لها بالعودة إلى حبيبها الراعي والزواج منه. وهكذا أقحم هؤلاء الباحثين أحداثًا درامية من مخيّلتهم لا تتناسب مع محتوى ومضمون السفر مثلما كان الأمر مع التفسير الرمزي المقدس له [١٦].

ويذكر "سيجل" أن "كارل بوده" كان أول من رأى أن سفر نشيد الأناشيد هو مجموعة من الأشعار الشعبية الدنيوية التي كان يغنيها بنو إسرائيل أثناء الاحتفالات بسبعة أيام وليمة الزواج والتي كانوا يرقصون فيها أمام العروس، وربما استند "بوده" إلى ما أشار إليه أحبار التلمود إلى أن الرقص أمام العروس ومدحها وغناء الأغاني كان من تقاليد حفلات الزواج، إلا أنهم لم يذكروا مطلقًا أن سفر نشيد الأناشيد كان يتغنّى به في حفلات الزواج، فلا يوجد

في الأدب التلمودي أي إشارة إلى أن نشيد الأناشيد تم تأليفه من أجل احتفالات الزفاف أو حتى التغنّي به في هذه الحفلات، على العكس فقد منع الأحبار غناء نشيد الأناشيد في حفلات الزواج، فقد ورد في التوسفتا قول رابي عقيبا: من يحرّك صوته بالغناء بنشيد الأناشيد في دور الولائم والحانات ويجعله غناء، لا يكون له نصيب في العالم الآخر"[١٧].

تعود معظم هذه الأشعار الدنيوية إلى أيام الهيكل الثاني، وعلى ما يبدو ليس قبل القرن الثالث قبل الميلاد ، كما تشير إلى ذلك لغة السفر التي تشمل أفعالاً وأسماءً واستعمالات لغوية متأخرة، والتي نجد أغلبها في الأسفار المتأخرة – الجامعة واستير والتي تعتبر من فترة الانتقال من لغة المقرا الكلاسيكية إلى لغة المشنا[١٨].

ويتضمن سفر التكوين أشعارًا للحب والزواج، كان يردّدها أقارب العروس وجيرانها، ويعبّر مضمونها عن مباركة العروس بأن تكون امرأة ولود ناجحة في حياتها الزوجية: "وباركوا رفقة وقالوا لها أنت أختنا. صيري ألوف ربوات وليرث نسلك باب مبغضيه" (التكوين ٢٤: ٦٠).

ويتشابه مضمون هذه البركة أيضًا مع بركة زواج بوعز وروث والتي تخلو كذلك من مدح محاسن وجمال العروس والعريس: "فقال جميع الشعب الذين عند الباب والشيوخ: نحن شهود. فليجعل يهوه المرأة الداخلة إلى بيتك كراحيل وكليئة اللتين بَنَتا بيت إسرائيل. فاصنع ببأسٍ في أفراتة وكن ذا اسم في بيت لحم: وليكن بيتك كبيت فارص الذي ولدته تامار ليهوذا من النسل الذي يعطيك الرب من هذه الفتاة" (روث ٤: ١١، ١٢).

لا شك أن تلك الأشعار والأناشيد الشعبية التي تغنّى بها بنو إسرائيل وانتقلت شفاهة من فم إلى فم ومن جيل إلى جيل ، قد حدثت فيها مع مرور السنين (على طريقة الشعر الشعبي) تغييرات في مضمونها وفي لغتها وشكلها ، حتى تم تجميعها وكتابتها حوالي القرن الثالث قبل الميلاد . لقد كانت أشعار الغزل الشعبية مستحبة عند جمهور الشعب وكما ذكرنا كانت تُغنى في احتفالات الزواج، واحتفالات الخامس عشر من آب ويوم كيبور ، عندما كانت الفتيات الإسرائيليات يخرجنّ للرقص في حقول العنب ليختار منهن الشباب زوجات لهم[١٩].

(جـ) التعديد والرثاء

لاشك أن خوف الناس من الموت هو الذي حدا بهم إلى تجاهل التفكير الفردي فيه والاتجاه إلى التعبير الجماعي، وبذلك نشأت عادات الموت التي تنبعث من الوعي واللاشعور الجماعي لتفسير جانب من جوانب الحياة، فطقوس الحداد والمراثي الشعبية ما هي إلا إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، والغرض من ذلك حماية الإنسان الفرد من دوافع الخوف والقلق الداخلي، من ناحية أخرى كان الموت ملهمًا لكثير من الشعراء، فموت الأقارب والأحبة يوقظ في الشعراء قريحتهم الشعرية فيسكبون مشاعرهم في مرثيات رائعة تعبر عن سمو روحهم تخليدًا لذكرى الفقيد.

التعديد :

كان من المألوف توافد النساء القريبات والمواسيات على بيت المريض عندما يشيع الخبر بأن هذا المريض قد دنا من الموت ، وعندما يعلن نبأ الموت ينطلق صراخ النساء المعددات " الندابات המקוננות " بما حفظنا من تعديد، ثم تطور هذا الأمر بعد أن ضعف حفظ التعديد وإنشاؤه فكانت قريبات الميت يستأجرن معددات تخصصن في حفظ التعديد ولطم الخدود ، ومصاحبة النعش في الطريق إلى القبر بتعديدهن ونواحهن : " فقال داود ليوآب ولجميع الشعب الذي معه مزقوا ثيابكم وتنطقوا بالمسوح والطموا أمام أبنير. وكان الملك يمشى وراء النعش " (صموئيل الثاني ٣ : ٣١) . وبالإضافة إلى استئجار النساء المعددات، كانت أيضًا تتم دعوة النساء " الحكيمات " ، إذ جاء في سفر إرميا : " هكذا قال رب الجنود تأملوا وادعوا النادبات فيأتين وأرسلوا إلى الحكيمات فيقبلن ويسرعن ، فيرفعن علينا مرثاة فتذرف أعيننا دموعًا وتفيض أجفاننا ماء .. وعلّمن بناتكن الرثاية والمرأة صاحبتها الندب " (إرميا ٩ : ١٧ - ١٨ ، ٢٠).

ولم يقتصر الأمر على النساء المعددات ، والحكيمات فقط، بل كان هناك من الرجال من تخصص في حفظ التعديد والقدرة على إنشائه وارتجاله ، والطواف بالأسواق لإعلام الناس أن فلانًا قد مات ، وقد أطلق النبي عاموس عليهم اسم "יודעי נהי عارفي الرثاء " .. "في جميع الأسواق نحيب وفى جميع الأزقة يقولون آه آه ويدعون الفلاح إلى النواح . وجميع

عارفي الرثاء للندب " (عاموس ٥ : ٦) كما جاء في سفر الجامعة : " والنادبون يطوفون في السوق " (١٢ : ٥) .

أما التعديد نفسه فيختلف حسب مكانة الميت ، فإن كان الميت ملكـاً بعث في نفـوس المعزّيات حزنًا عميقًا ، ويرسل من أفواههن تعديدًا يليق بمكانته ، ومن الصيغ التي استخدمها العهد القديم في ذلك ما جاء في التعديد على ملوك بيت داود :

" הוי אדון آه يا سيد " . (إرميا ٣٤ : ٥) .

" הוי אדון והוי הודה آه يا سيد وآه يا جلاله " (إرميا ٢٢ : ١٨)

وإذا كان الميت دون الملوك يقولون : " הוי אחי , הוי אחות آه يا آخى آه يا أخت" (إرميا ٢٢ : ١٨) .

أما طريقة إلقاء التعديد فالمعددات ينشدُنه ملحنـاً ومنغمًا ، في صوت موسيقى متناسق ثم يحاولن أن يضفين على هذا الصوت رنّة عاطفية حزينة مؤثرة ، شأنها أن تزيد مـن وقـع التعديد في النفس وإهاجته للبكاء والشجن (راجع إرميا ٩ : ٢٠)[٢٠].

الرثاء :

عرفت اللغة الفرق بين الرثاء والتأبين، فقالت إن التأبين: الثناء علـى الشـخص بعـد موته[٢١]. أما الرثاء: فبكاءُ الميت، وتعديد محاسنه ونظم الشعر فيه وهو من الفعل رَثَى فيقال: رثى فلان فلانـاً : يرثيه رَثْياً ومَـرثَيةً إذا بكاه بعد موته.. وإن مدحه بعد موته قل رثَّـاه يُـرَثِّـيه تـرْثِـيـه . [٢٢] الرثَّـاية النـوَّاحة التي تترحم على الميت وتندبه[٢٣].

ولما كان التأبين ثناء على الميت وتعديدًا لفضائله، وكان من عناصر الرثاء تعديد محاسـن الميت، رأى النقاد أنه لا فرق بين الرثاء والمدح ، ولا فصل بين المدحة والمرثيّة ، إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت[٢٤]، ويعرف الرثاء في العبريـة بكلمـة קינה . وهى שיר מספד ואבל قصيدة تأبين ميت أو خراب مدينة : " ויקונן דוד את הקינה הזאת על-שאול ועל-יהונתן ورثى داود بهذه المرثاة شاؤل ويوناثـان " (صـموئيل الثاني ١ : ١٧) ؛ הקינה היא ותהיי לקינה هي رثاء وتكون مرثية " (حزقيال ١٩ :

١٤) . والجمع קינים و קינות [٢٥] (حزقيال ٢ : ١٠ ؛ أخبار الأيام الثاني ٣٥ : ٢٥) ، وهى عكس الأغنية ، كما يتضح من الفقرة الواردة في سفر عاموس : " והפכתי חגיכם לאבל וכל שיריכם לקינה وأحوّل أعيادكم نوحا وجميع أغانيكم مراثي " (عاموس ٨ : ١٠) .

ويختلف الرثاء في العهد القديم عن التعديد في نواحٍ كثيرة، فالتعديد موروث شعبي لا يُنسب إلى قائل أو قائلة معينة، أما الرثاء فهو شعر فردى تُنسب كل قصيدة فيه إلى قائل معين كما يختلف التعديد عن الرثاء اختلافًا واضحًا في الاتجاه الرئيس، فالتعديد يتجه إلى تصوير الحزن وإثارة العاطفة، بينما يتجه الرثاء إلى المعاني وتعداد فضائل الميت، والتفنن في صوغها وتصويرها، بالإضافة إلى ذلك فإن الرثاء ينظمه شخص تربطه بالميت علاقة قوية، فهو يعرفه حق المعرفة ؛ أما التعديد فلا يلزم أن تقوله مَن هي ذات صلة بالميت، فقد لا تكون من قريباته مَن تجيد التعديد، ويترتب على ذلك أن تتولى التعديد إما معددة بأجر، وإما مجاملة من المعزّيات وكلتا هما – غالبًا – لا تعرف الميت ، مما يجعل التعديد خاليًا من المعاني الصادقة، بعكس الرثاء الذي يهتم بالمعاني وسرد الفضائل[٢٦].

هذا بالإضافة إلى اختلاف طريقة النظم فالعهد القديم لم يحتفظ لنا بمقطوعات كاملة من "التعديد " حتى نحكم على طريقة نظمه، وإنما حفظت لنا فقط بعض بدايات تلك المقطوعات كما أوضحنا من قبل ، أما قصيدة الرثاء فهي تسير على نظم الشعر العبري في العهد القديم من حيث إنه يتكون من فقرات شعرية تكوّن في النهاية قصيدة متحدة ومتكاملة في الموضوع والمعاني وتلتزم بقانون التقابل والتوازي[٢٧].

ويتسّم وزن المراثي في العهد القديم، بالتحديد، حيث تنقسم الجملة الشعرية إلى شطرين، ويشتمل الشطر الثاني على نبرات أقل من الشطر الأول، وبوجه عام عدد النبرات فيه ثلاثة إلى اثنين[٢٨].

وقد حظي هذا الوزن باهتمام خاص من قِبَل علماء العروض المحدثين الذين أطلقوا عليه اسم: " משקל הקינה وزن الرثاء " بسبب وجوده في بعض مرثيات العهد القديم، حيث تسير الإصحاحات الأربعة الأولى من " سفر مراثي إرميا " على هذا الوزن (٣ إلى ٢)

وكذلك المرثية عن ملك بابل، والمرثية عن رؤساء إسـرائيل (إشـعيا ١٤ : ٤، حزقيـال ١٩)[٢٩].

لكن من ناحية أخرى يوجد في العهد القديم مرثيات أخرى لا يتم نظمهـا علـى هـذا الوزن، بالإضافة إلى إتباع هذا الوزن في كثير من أشعار العهد القديم التي تتناول موضوعات أخرى غير الرثاء ، فمثلا ثلث سفر " نشيد الأناشيد " اتبع هذا الوزن في نظمه[٣٠].

ويبدو أن شيوع هذا الوزن في " التقابل التكاملي " [٣١] والذي تميل المرثيات إلى إتباعه في نظمها قد أدى إلى كثرة نظم المرثيات على هذا الـوزن[٣٢]، بالإضـافة إلى أن الـنفس البشرية إذا فاضت بعاطفة من الألم أو الحب أو الكراهية لن تقنع بالتعبير عنها في كلمتين أو ثلاث كلمات لكي تتركها ظاهريًا وتنتقل إلى أمر آخر غيرها، بل لا تنفك عن العـودة إلى الإحساس الذي يستولى عليها، وتحاول الترجمة عنه بطرق عديدة مختلفة من التكرار والتقابل والتجارب، هذا إلى جانب أن الشاعر إذا أراد أن ينقل إحساسه إلى الآخرين عمد إلى إيجاد حالة من الائتلاف بين نفسه ونفوس سامعيه ، وذلك عن طريق صيغ جديدة من صيغ التعبير أوضح من سابقتها وأقوى منها[٣٣].

أما افتتاحية المرثية فتبدأ غالبًا بتركيبها اللغوى الذي يبرز فيه استعمال أداة الاسـتفهام "איך كيف " حيث يعبّر الشاعر بهذا الاستفهام الاستنكاري عمّا حلّ به من مصائب . هذا بالإضافة إلى بعض التراكيب اللغوية الأخرى التي تتصدر المرثية " ויקונן ورثـى "؛ " שא קינה نظم مرثية " (صموئيل الثاني ١ : ١٧ ؛ حزقيال ٢٧ : ٢) ومن هنا يمكن التعـرف على المرثيات بناءً على شكلها الخارجي عندما يكون مضمونها غير واضح[٣٤] ، وبالإضـافة إلى المرثيات التي تصرّح عن نفسها تفصيلاً ، هناك أيضًا مرثيات تُعـرف مـن مضـمونها وجوهرها (صموئيل الثاني ١٩ : ١) .

وشعر الرثاء أحد فنون الشعر الغنائي أو الوجداني ، فهو أحد الموضـوعات الـتي يعرض لها هذا الفن لاتصاله بالوجدان والعاطفة ، وحيث إن الشعر الغنائي يتطلـب مـن الشاعر مهارة في ملاحظة نفسه وبراعة في وصف ما تجيش به من عاطفة ووجدان ، لـذلك وقع اختيارنا على مرثيتين للملك داود الذي يوصف بمرنّم إسرائيل الحلـو נעים זמירות

ישראל (٣٥) (صموئيل الثاني ٢٣ : ١) الأولى يرثى فيها الملك شـاؤل وابنـه يونـاثـان (صموئيل الثاني ١ : ١٩– ٢٧) والتي تعتبر أحد الابدعات المـؤثرة القويـة في الشـعر الإنساني عامة وفى الشعر العبري القديم خاصة ، وقد عـدها " Robinson روبنسـون " واحدة من درر الشعر العبري في العهد القديم(٣٦)، وقد أشار أحد الباحثين إلى هذه المرثيـة بقوله: " إنه لو شاء لداود أن ينسب له هذا المؤلف الإبداعى فقط لأصبح جـديرًا بـأن يُـعـدّ من أفضل مؤلفي الشعر الغنائي في العالم "(٣٧).

وعلى الرغم من أن هذه المرثية تعود إلى ما يقرب من ثلاثة آلاف عام إلا أنها مازالت تهز القلوب بقوتها ووضوحها وتشكيلها الفني ، كأنها أُلّفت اليوم ، " فلا يوجد شيء يضـاهى هذه المرثية في تقديم داود بالدرجة المثلي "(٣٨).

وقد أكد أحد الباحثين على ذلك بقوله: إنه على الرغم من قوة الأحاسيس الملتهبـة في هذه المرثية فإنها ليست جيشانـاً مطلق له العنان، أو شكل غير محدد لمظاهر الحزن، بل هو إبداع شعري يُعبّر عن هذه المشاعر في صياغة فنية متكاملة ومنقحة(٣٩).

ومن أجل الوقوف على البناء الفني لهذه المرثية اتبعت في تحليلها نظرية " البناء المعقوف " وهى تقوم على ترتيب عناصر الجملة في الجزء الثاني على عكس الترتيب في الجـزء الأول، وهذا البناء ليس ظاهرة تركيبية ، بل تكنيك فني ، أي يجب أن يُنظر إليه وفقـاً لمعـدّل الإيقاع والبناء السلمي (القممى) أي الكمال والتناسق ـــ وهو وسيلة لإبراز الفكـرة الرئيسة التي وُضعت في مركز الوحدة الأدبية، وهو يأتي في الشعر العبري القديم لمنع الرتابة التى توجد في التقابل الذي يميّز إلى حد كبير الشعر العبري القديم.

أما المرثية الثانية فهي التي يرثى فيها داود ابنه أبشالوم (صموئيل الثاني ١٩ : ١) ومن أجل الوقوف على البناء الفني لهذه المرثية القصيرة اتبعت في تحليلـها " البنـائي الشـكلي الهندسي " الذي يوضح أن الشكل البنائي للعمل الأدبي هو جزء لا يتجزأ من بنائه الفـني وأنه لا يمكن إدراك الدلالة الكاملة لهذا البناء دون إبراز تكوينه الهندسي(٤٠).

أولاً : مرثية داود في رثاء شاؤل ويوناثان:

نلمس في هذه المرثية قوة التأثير والحيوية إذ نجح داود في تجسيد النواحي التي برز فيهـا شاؤل ويوناثان بشكل واضح حيث أبرز فيها صفتي الشجاعة والإقدام في ميـدان القتـال ومدى الكارثة العسكرية والسياسية التي وقعت بموقما ، ولذا نجد أحد الباحثين قد أطلـق على هذه المرثية اسم " قصيدة القوس " [٤١]، فهي من ناحية كانت أروع تصوير لذكرى " يوناثان " الذي اشتهر ببراعته في رمى السهام وولعه باستخدام القوس ، ومن ناحية أخـرى أماطت اللثام عن كرم الأخلاق الرائع وروح الغفران لداود تجاه عدوه وصديقه الميت الملك شاؤل الذي اضطهده وطارده كثيرًا في حياته[٤٢].

وأرى أن تلك إشارة صحيحة لأن المهم في الرثاء هو إبراز أهم ما كان يتصف به المرثي في الحياة ، فالرثاء المصيب هو الذي يتلمس الفضائل الإنسانية التي كان يتصف بها من يؤبنه الشاعر . " ولذا فإن أحدًا من الباحثين لم يستطع أن يترع هذه المرثية من بين يدي داود فإن أصالتها تقوم على عنصرين : أولهما اعتبارات وجدانية ، حيث تتحـدث عـن أحاسـيس مباشرة ، وثانيهما اعتبارات دينية وتاريخية ، حيث أثبت مفسرو ومؤرخو العهـد القـديم خُلوّها من أي أفكار دينية[٤٣]، وبالإضافة إلى هذين العنصرين فإن تحليل المرثية وفقـًا للبناء المعقوف يضيف إليها بعدًا ثالثـًا[٤٤].

بناء المرثية

إذا اتبعنا البناء المعقوف في تحليل مرثية داود يتضح لنا لأول وهلة أن نظم المرثية يسـير وفقـًا لنظام معقوف مزدوج حيث رُتبت فقراها على النحو التالي:

2	2	2	1	1	1
أ	ب	ج	ج	ب	أ

ثـم تـختتم المرثية بفـقـرة جامعة ، وقد تكـرر الـبناء المعقوف في العلاقة بيـن الأجـزاء المتقابلة مـن المرثية ، فنهاية الفقرة الأولى (أ ^{1}) تقابل بداية الفقرة الأخيرة (أ^{2}) وفى المقابل فان بداية الفقرة الأولى (أ ^{1}) مطلقة ، وكـذلك الحـال بالنسـبـة لنهاية

الفـــقرة الأخيـــرة (أ ^{2}) وينطبق هذا البناء أيضـــًا على العلاقة بـــين ب ^{1} و ب ^{2} و ج ^{1} و ج ^{2} وذلك على النحو التالي :

أ ^{1} : הצבי ישראל על-במותיך חלל . איך נפלו גבורים :

الظبي يا إسرائيل مقتول على شوامخك . كيف سقط الجبابرة

ب ^{2} : אל-תגידו בגת אל-תשברו בחוצת אשקלון פן-תשמחנה בנות פלשתים פן-תעלוזנה בנות הערלים :

لا تخبروا في جت . لا تبشروا في ساحات أشقلون لئلا تفرح بنات الفلسطينيين لئلا تشمت بنات الغلف .

ج ^{1} : הרי בגלבע אל טל ואל-מטר עליכם ושדי תרומות כי שם נגל מגן גבורים מגן שאול בלי משיח בשמן :

يا جبال جلبوع . لا يكن طلّ ولا مطر عليكن ولا حقول تقدمات لأنه هناك تلوث ترس الجبابرة . ترس شاؤل بدون مسح بالدهن .

ج ^{2} : מדם חללים מחלב גבורים
קשת יהונתן לא נשוג אחור וחרב שאול לא תשוב ריקים :
שאול ויהונתן הנאהבים והנעימים בחייהם ובמותם לא נפרדו מנשרים קלו מאריות גברו :

من دم القتلى من شحم الجبابرة لم ترجع قوس يوناثان إلى الوراء . وسيف شاؤل لم يرجع خائبًا . شاؤل ويوناثان المحبوبان الجميلان في حـــياتهما لـــم يفترقـــا عـــند موتهما . أخف من النسور وأشد من الأسود .

ب ^{2} : בנות ישראל אל שאול בכינה המלבשכם שני עם-עדנים המעלה עדי זהב על לבושכן :

يا بنات إسرائيل ابكين على شاؤل الذي ألبسكن قرمزًا بالتنعم وزين ملابسكن بحلّي الذهب .

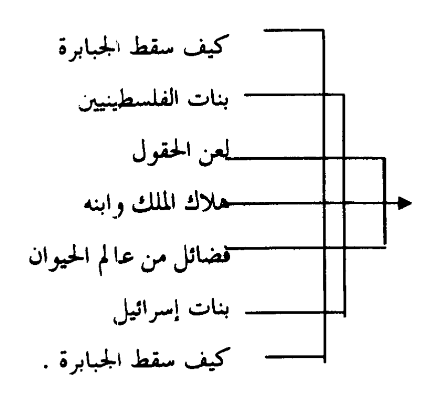
أ ^{2} : איך נפלו גבורים בתוך המלחמה יהונתן על במותיך חלל:
צר-לי עליך אחי יהונתן נעמת לי מאוד נפלאתה
אהבתך לי מאהבת נשים :

كيف سقط الجبابرة في وسط الحرب . يوناثان على شوامخك مقتول
تضايقت عليك يا آخي يوناثان . كنت حلوًا لي جدًا . محبتك لي أعجب
من محبة النساء .

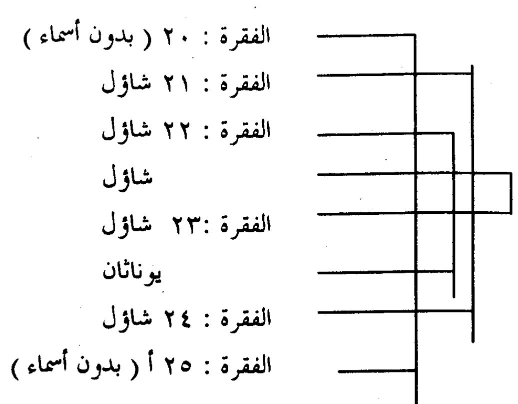
ثم يُختتم هذا البناء بفقرة جامعة : איך נפלו גבורים ויאבדו כלי מלחמה كيف سقط الجبابرة وبادت آلات الحرب(٤٥).

وبالإضافة إلى دور هذه الفقرة الخاتمة في تلخيص جوهر المرثية إلا أن لها دورا آخر حيث تكررت فيها وللمرة الثالثة اللازمة: " איך נפלו גבורים كيف سقط الجبابرة " وبفضل هذا التكرار يتضح لنا دور هذه الفقرة في التأكيد على هذا النداء الذي ينطوي في داخلة علـــى استفهام مرير يجد صداه في قلب السامع ليؤكد مرة أخرى على صدق المرثية(٤٦).

أما ذروة المرثية من الناحيتين الوجدانية والبنائية وفقـًا للبناء المعقوف فهي قول داود : " שאול ויהונתן הנאהבים شاؤل ويوناثان المحبوبان (الفقرة ٢٣أ) وذلك وفق الترتيب التالي :

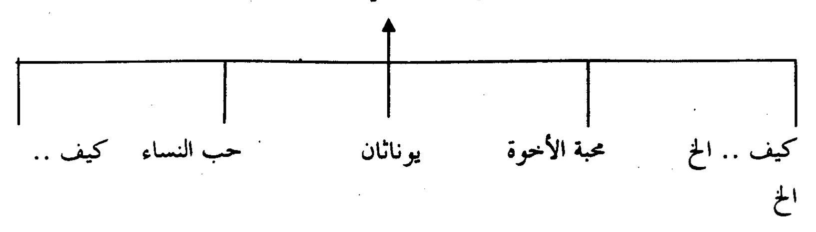


كذلك يمكن ترتيب أسماء الأشخاص في هذا الجزء من المرثية ترتيبًا معقوفـًا على النحو التالي :



وفقـًا لترتيب الأسماء يمكن اعتبار كلمة " يوناثان " (في الفقـرة : ٢٥) عنوانـًا للمقطوعة الثانية من المرثية ، بعد توظيف الاستفهام : كيف سقط الجبـابرة ؟ في الفقـرة نفسها مع مقابله في الفقرة الأخيرة (٢٧) .

إذًا يبدو بناء المقطوعة الثانية على النحو التالي :

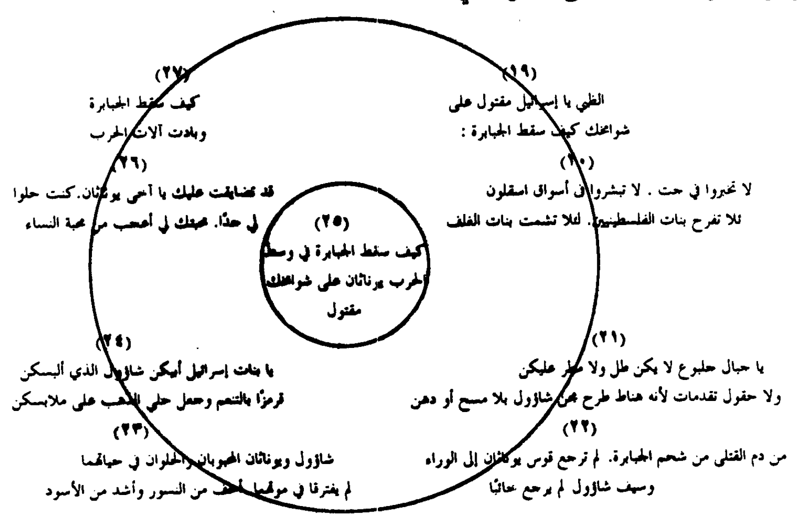


إذًا وفقـًا لهذا البناء تتكـون المرثية من وحده شعـرية متكاملة رُتبت وفقـًا لبنـاء معـقوف مـزدوج.

2	2	2	1	1	1
أ	ب	ج	ج	ب	أ

وتُـختم بفقرة جامعة، ثم تنقسم الوحدة الشعرية إلى مقطـوعتين غـير متسـاويتين: المقطوعة الأولى تبدأ بالدعوة إلى الحداد . " איך נפלו גבורים كيف سقط الجبـابرة " (الفقرة ١٩) وتنتهي بها أيضـاً : איך נפלו הגבורים בתוך המלחמה - كيف سقط الجبابرة وسط الحرب (الفقرة ٢٥أ) وتدور هذه المقطوعة من المرثيـة حـول الكارثـة السياسية والعسكرية التي حلّت بموت البطلين. أما المقطوعة الثانية من المرثية فهـي رثـاء شخصي قصير لا يستدعي بناءً معقدًا ولا يسمح به ويبدأ مـن الفقـرة (٢٥) وينتـهي بالفقرة(٢٧) . [٤٧]

وهكذا أسهم البناء المعقوف في مرثية داود في إبراز الفكرة الرئيسة والربط الوثيق للشكل مع المضمون عن طريق وضع الفكرة الرئيسة على رأس الوحدة البنائية الـشُكليّة الأمر الذي سهّل بدوره على القارئ فهم مقصد الشاعر، أما تحليل المرثيـة وفقـاً للبنـاء الهندسي البياني فيختلف عن تحليلها وفقاً للبناء المعقوف من ناحية تقابل الفقرات ومركـز المرثية ويشير الباحث " يعقوب بازق " إلى أن المرثية قد نظمها الشاعر وفقاً لبناء هندسـي على شكل دائرة تحيطها الفقرات التسع للمرثية من اليمين إلى اليسار وواحدة منها تتوسط مركز الدائرة[٤٨] وذلك على النحو التالي :



ووفقـاً لهذا البناء تم ترتيب الفقرات الأربعـة (١٩ - ٢٠ - ٢١ -٢٢) في النصـف الأيمن من الدائرة في اتجاه من أعلى إلى أسفل ، وتقابلها الفقرات الأربعة : (٢٣ - ٢٤ - ٢٦ - ٢٧) في النصف الأيسر من الدائرة من أسفل إلى أعلى . أما الفقـرة الرئيسـة في المرثية كلها فهي الفقرة (٢٥). حيث يرى " بازق" أن قيام اتصـال بـين الفقـرة الأولى والأخيرة والفقرة (٢٥) أي بين بداية ونهاية ووسط المرثية يجعلها مقبولة من حيث التسلسل الفكري ، ويضفي عليها قيمة جمالية بارزة(٤٩).

أما من ناحية التقسيم البياني لفقرات المرثية فتتقابل كل أربع مقطوعات شـعرية مـع بعضها البعض ، وتتكون كل مقطوعة من فقرتين وذلك على النحو التالي :

المقطوعة الأولى : الفقرة ١٩ مقابل ٢٧

المقطوعة الثانية : الفقرة ٢٠ مقابل ٢٦

المقطوعة الثالثة : الفقرة ٢١ مقابل ٢٤

المقطوعة الرابعة : الفقرة ٢٢ مقابل ٢٣

وتتوسط الفقرة (٢٥) مركز الدائرة واستند هذا البناء على التقابل الشكلي بين كل زوج من الفقرات حيث يبرز التقابل المباشر أو المعقوف بين كل فقرتين متقابلتين. (٥٠)

المو سيقا:

تنبع موسيقى المرثية من استعمال أصوات تحاكى الأصوات الطبيعية (٥١) ، فاسـتعمال كلمة" איך إيخ – كيف " يحاكى صوت النواح الطبيعي " אה آه" وكـذلك الاتـزان الموسيقى بين استعمال الصوت (י ي - ם م) ، والصوت (ו و - ו و - וو)، فالصوت (י ي - ם م) قد استعمل بكثرة في المرثية (١٣ مرة) وقد جاء ليحـاكى الصـوت المستمر من النحيب والبكاء ؛ هذا بالإضافة إلى أن الميم حرف رويّ يخرج من الشـفتين ، وعند النطق به تخرج غنّة مصاحبة من الخيشوم ، ولذا فهو حرف أغنّ ، وهو متوسط بـين الشدة والرخاوة ، ولتوسطه هنا ناسب الموضوع الذي ليس في حاجة إلى القوة والشـدة في الحرف ، ولا إلى الضعف والرخاوة ؛ ثم أعطى المد بالياء قبل الميم راحة للشاعر كأنه يعزف

نايًا حزينًا ؛ أما الصوت (ו ת - ו ת - ו و) الذي يتوازن مع الصـــوت (י ي - ם م) في المرثية كلها فيتكرر في المرثية من أولها إلى أخرها ١٦ مرة، وهو يذكرنا بصوت نحيـــب المرثى[٥٢] ، ووفقـــًا لتوزيع فقرات المرثية في البناء الهندسي البياني نجد أن الصوت (י ي - ם م) يظهر في المرثية (١٣ مرة) تتوزع على النحو التالي : ست مرات في الفقرات التي على يمين الدائرة ، وست مرات في الفقرات التي على يسار الدائرة ، ومرة واحدة في فقرة المركز ، وكذلك أيضًا يظهر الصوت (ו و- ו و -ו و) ثمان مرات في الفقرات التي على يمين الدائرة ، وثمان مرات في الفقرات التي على يسار الدائرة ، ومرة واحدة في فقرة المركز.

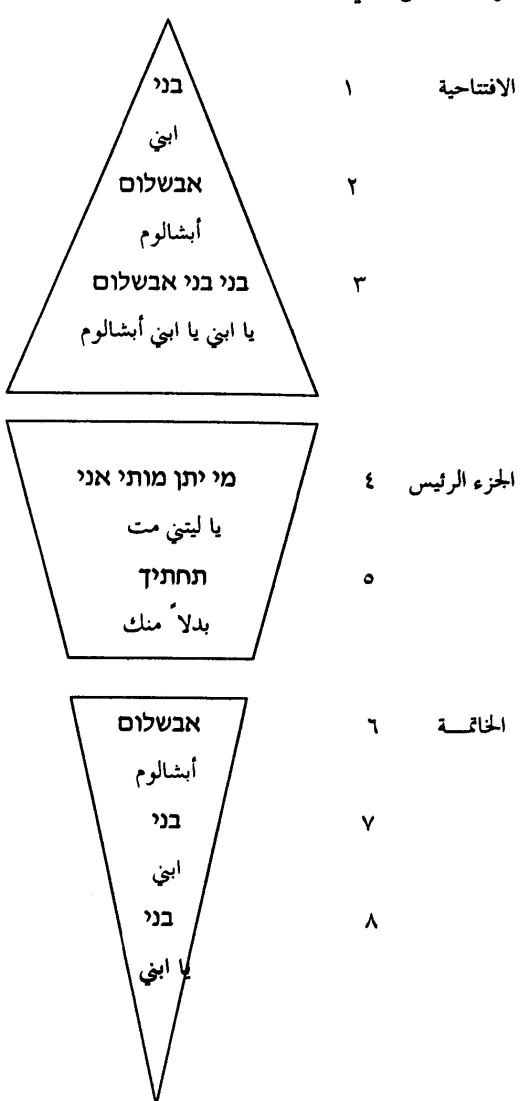
ومن الصعب الافتراض أن هذا التوازن في عدد مرات ظهور الأصوات المذكورة هو من قبيل الصدفة البحتة ، ولكن من ناحية أخرى فإنه ليس من المنطق أن نقول إن الشاعر قـــد اختار بشكل متكلّف كلمات المرثية بحيث تتوازن فيها الأصوات ؛ والراجح أن شعر الرثاء من الأغراض الشعرية التي تحتاج إلى " معونة صوتية " لأنه من الغناء الجمعي الحزين وهو ما يسميه " مالينوفســـكى " : " pathetic communication " أي הבעה- קשר נוגע עד הלב – تعبير أو علاقة تمسّ القلب[٥٣].

وفى رأينا أن المقصود ليس هو رونق اللفظ أو جزالته ، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته ، إنما هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية ، وطبيعة الإشعاع الإيقاعي والتصـــويري للفـــظ، حيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري . فكل لفظ وكل إيقاع في المرثية يصـّــور الجـــو المكروب الذي يريد الشاعر تصويره . وبذلك نجح داود " منشد إسرائيل الرائع " في اختيار اللفظ المناسب والربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والإيقاعية، والجو الشـــعوري المـــراد تصويره .

ثانياً : مرثية داود فى رثاء ابنه أبشالوم :

لا تشغل هذه المرثية الصغيرة إلاّ نصف فقرة فقط ؛ إلاّ أن منهج البناء الهندسي يوضح إطارها الفني المتكامل والمؤثر ؛ فالمرثية تتكون من ثلاثة أجزاء : افتتاحية وخاتمة وجزء رئيس ... وتتكون كل من الافتتاحية والخاتمة من ثلاثة سطور ، ولا يشتملا إلا نداء من الأب لابنه

– يسيطر عليه الحزن والألم ؛ أما الجزء الرئيس ففيه مضمون المرثية حيث يعبّر الشاعر عن رغبته في أن يموت هو بدلاً من ابنه الحبيب ؛ وهو يتكون من سطرين ؛ ووفقـــاً للبنـــاء الهندسي البياني تأخذ المرثية الشكل التالي :



يتضح من البناء السابق أن الجزء الأول (السطر ١ – ٢ – ٣) قد أخذ شكل مثلث رأسه كلمة " בני يا ابني " بينما الأخير (السطور ٦ – ٧ – ٨) أخذ شكل مثلث مقلوب وضعت في نهايته كلمة " בני – يا ابني " أيضًا .

أما السطر الأول من الجزء الرئيس (السطر الرابع) فيتكون من قسمين (مصراع وقفل) بينهما تقابل جرسي نتج عن استخدام الحروف نفسها : מ ـــ ת ـــ נ ن في القسمين :

מי יתן מותי . אני
م . ت . ن م . ت . ن

أما السطر الثاني من الجزء الرئيس فيتكون من كلمة واحدة فقط : " תחתיך بدلاً منك" وهي تنقسم بدورها من الناحية الجرسية إلى قسمين متقابلين :

ת . ח - תיך
ت . ح - ت . ك

وبالإضافة إلى هذا فإن هذا التكوين الهندسي للمرثية ربما يذكّرنا بشكل الدموع، الأمر الذي يعطى الإحساس بتعبير الحزن الشديد للشاعر والذي بسببه لم يستطع إلا التعبير في البداية بكلمة من نبرة واحدة " בני يا ابني " ثم بعد ذلك يأخذ عدد الكلمات والنبرات في الزيادة تدريجيًا ، مما يوحى بعلو الإيقاع من سطر إلى سطر ؛ ثم يتعاظم شعور الألم والمعاناة مرة أخرى ، فيأخذ عدد الكلمات والنبرات في الانخفاض تدريجيًا ، وهكذا تكوّن المثلث المقلوب بعد المثلث المعتدل في بداية المرثية ؛ هذا بالإضافة إلى أن المثلث المقلوب يتصل في إطار بنائي تطويقي مع رأس المثلث باستخدام الكلمة القصيرة والوحيدة التي تعبّر عن كل شيء ألا وهي " يا ابني "(٥٤).

وهكذا كشف التحليل الفني لنصوص المرثيتين عن سموهما الأدبي الذي أدى بدوره إلى إبراز الوازع الاخلاقي والوجداني في شعر داود عليه السلام ، حيث أظهرت النصوص المشاركة الوجدانية من قِبل داود لأبناء شعبه في انفعالاتهم وأحزانهم ، فوجدوا في مرثياته صدى لعواطفهم ومتنفسًا لأحاسيسهم .. ومن ناحية أخرى لم تخرج نصوص المرثيتين إلى

الحيز الإنساني العام ، فلم يتحدث داود عن التفكير في الحياة والتطرق إلى أسرار المـوت ، ولم يستعن بعبر التاريخ، ولكنه في الوقت نفسه كان نائحًا أشجى نواح وأبكاه.

د - أشعار الحرب

إن " أدب الحرب " كمفهوم أدبي يحتاج إلى ضبط وتحديد لهذه التسمية ، وذلـك حتى يمكننا تحديد النتائج المترتبة على ذلك، فالتسمية نوع من الاصطلاح ، فهي ليست مجرد إشارة إلى موضوعها، إذ إنها مع الانتشار التداولي تصبح هوية له ، وأدب الحرب تعبير نوعى شبيه بتسميات أخرى ، مثل : أدب الرحلات وأدب السيرة الذاتية وأدب التراجم، وهذه التسميات النوعيّة الهدف منها تحديد زاوية النظر إلى الموضوع، لاستدعاء المنظور المناسـب للتعامل معه، فبينما تحدد زاوية النظر إلى أدب الرحلات – مثلاً – جدلية العلاقة بين المكان والزمان، كذلك فإن التاريخ الإنساني الفردي يحدد زاوية النظر إلى كل من : أدب السـيرة الذاتية، وأدب التراجم من خلال العلاقة الجدلية بين الذات والزمان، وحين ننظر إلى الأدب من زاوية الحرب باعتبارها صراعًا بين الغريزة الخـلاقة والغريزة الهدّامة ، فإن موضـوعه الأساس سوف يكون بالضرورة علاقة الجدل بين الذات الجمعية والموت(٥٥).

إذاً أدب الحرب هو نوع من أدب الأزمة، الذي يعنى بتأثيرات الحرب علـى التجربـة الإنسانية دون أن يعنى بالحرب نفسها إلا كإطار للأزمة ، ومن خلال هذا التعريف يمكننا أن ندرك أهمية التجربة الإنسانية فهي المستهدفة حيث تتناول الانعكاسات النفسية أثناء وبعـد الحرب ، فكل حرب تخلق قيمها الخاصة ، التي تعيد إنتاج القيم الإنسانية السائدة . ورغم أن الحرب تحتاج إلى الفنونْ السردية أكثر مما تحتاج إلى الشعر ، حيث يتراجع دور الـذات الفردية أمام الذات الجمعية إلا أن هذا الرؤية لا تنطبق على الأدب في العهد القديم الـذي ترك لنا أشعارًا وشعارات شعبية تصف ردود أفعال بنى إسرائيل تجاه أحـداث مختلفـة في مسيرة حياتهم ومجتمعهم، حيث تحتل الأشعار والشعارات التي تعبّر عن تجربة الحرب بمعناها الواسع ، مكانة مهمة في حياة بنى إسرائيل(٥٦).

وبنظرة تاريخية موضوعية يمكننا القول إن بنى إسرائيل نتيجة لعـدم اسـتقرارهم، كانت الحرب مركز حياتهم، وحيث إن الدين كان متغلغـلًا في هذه الحياة، لذلك اتسم هذا

الدين بالطابع الحربي والعسكري ، فيهوه إله إسرائيل هو " איש מלחמה رجل حرب " كما وصفه النبي موسى في قصيدته (الخروج ١٥ : ١- ٢٠) إذًا فمَن يتقدم لمساعدة الشعب ، ومَن يُجند للخروج إلى الحرب فإنه يخرج لمساعدة يهوه: " معونة يهوه بيد الأبطال " كما جاء في قصيدة دبورة (القضاة ٥ : ٢٣). ويعتبر " تابوت العهد ארון הקדש " أكثر الرموز تبجيلاً في الفكر الديني الإسرائيلي حيث كان مكانه في " قدس الأقداس קודשי הקדשים "، وأيضًا " خيمة الاجتماع אהל מועד " ، وكذلك " بيت المقدس בית המקדש " في القدس، وإذا قرأنا نصوص العهد القديم بشكل عملي سنكتشف أمور تلك الأشياء – وفقًا للإدراك الشعبي – هي أدوات مقدسة في حرب مقدسة باسم الدين ، وعلى الرغم من أن العهد القديم لا يقصّ أو يذكر تفاصيل دقيقة عن حروب موسى مؤسس عبادة يهوه بين بنى إسرائيل، لكنه يقصّ صلواته التي كان يتلوها وقت خروج التابوت وحلوله ، فقال عند خروجه : " קומה יהוה ויפוצו אויביך וינוסו משנאיך – قُم يا يهوه فلتبدد أعداءك ، فيهرب مبغضوك من أمامك " (العدد ١٠ : ٣٥) بالإشارة إلى أن أعداء يهوه هم أعداء بني إسرائيل ، لأنه كان يقول عند حلول التابوت : " שובה יהוה רבבות אלפי ישראל ارجع يا يهوه إلى ربوات ألوف إسرائيل " (العدد ١٠ : ٣٦) هنا جاءت صيغة " يهوه " في حالة الإضافة : " يهوه ربوات ألوف إسرائيل " أي يهوه إله كتائب حرب شعبه إسرائيل [٥٧] .. وهكذا كان التابوت يصاحب بني إسرائيل في ترحالهم في الصحراء وعند خروجهم للقتال، حيث كان يرمز إلى " مسكن الحضرة الإلهية " ، فكانوا يتوجهون إلى يهوه بالصلاة والدعاء كي يساعدهم في ترحالهم وحروبهم ، فالجزء الأول من الدعاء يؤكد بدون شك أن يهوه يعتبر إله حروب إسرائيل وإله الجيوش ، ولكن الجزء الثاني في تفسيره المقبول، لا يوجد فيه أي إشارة للحرب وهذا ما دعا " طور سيناي " وآخرون يفترضون أن هذين المثلين كانا في البداية أكثر إيجازاً ، وهم يرون أن الدعاء كان في بداية الترحال : " קומה יהוה قُم يا يهوه " وعند النهاية " שובה יהוה ارجع يا يهوه " فالإله هنا ليس إلا زعيم وقائد في الصحراء ومرشد للشعب.. وحيث إن أي غريب في الصحراء يعتبر عدوًا ، فقد صار يهوه إلهًا حربيًا ومع تعاقب الأزمنة

اتسعت هذه الأمثال ، واتخذت لها تلك الصيغة التراثية التقليدية. ولكن الجزء الثاني الـذي يتحدث عن الدعاء بعودة يهوه ليس مفهومًا تمامًا ، مما أدى بمعظم الباحثين إلى اقتراح صياغة أخرى له : שובה יהוה , וברכת אלפי ישראל أي : فلترجع يا يهوه لتبارك آلاف إسرائيل ؛ أو שובה יהוה , וברכת אלפי ישראל أي : عاد يهوه وبارك آلاف إسرائيل.(٥٨)

لقد كانت الكتابة القديمة كتابة ناقصة ، فالكتابة " שבה " ربما كانت تُقرأ שְׁבָה أو שֻׁבָה .. ولذلك يمكن أن تكون القراءة " שְׁבָה عُد " مقابلة لـ " קומה قم " في الجزء الأول ، وهكذا يمكن للحروف الساكنة " רבבת آلاف " أن تكون قد حلّت مكان الحروف المتشابهة " ברכת باركتَ " .. وأثبت " طور سيناى " أن التعبير " יהוה רבבות يهوه ربوات " هو مثل التعبير " אלהים רבתים الرب ربوات " والتي وردت في سفر المزامير (٦٨ : ١٨) وهو وصف قديم للإله ويشبه الوصف " יהוה **צבאות** يهوه الجيوش" ومن المنطقي قبول رأى " طور سيناي " وأن نقرأ الجزء الثاني من هذه الترنيمة على النحو التالي : " שבה יהוה רבבות , אלפי ישראל أي لتعد يا يهوه ربوات، آلاف إسرائيل ". أو بمعنى أخر : يهوه إله كتائب حرب شعبه إسرائيل . وهنا يظهر يهوه من خلال هذه الصياغة كإله حرب ، وبذلك تتجدد الوحدة الفكرية بين قسمي الترنيمة(٥٩).

ولأهمية التابوت ومكانته الدينية حيث يعتبر " مسكنًا للحضرة الإلهية מושב השכינה " نجد موسى يخاطب التابوت مباشرة كمن يخاطب يهوه ، ومن هنا أيضًا تتضح قيمة الوصف القديم " יהוה צבאות יושב הכרובים أي يهوه إله الجيوش الجالس بين الكروبيم " والذي كانوا يدعونه وقت الأزمات في الحروب لكي يخلّص شعبه بجبروته. ويوجد هذا الوصف في صلاة الملك حزقياهو أثناء حصار سنحاريب (٦٠) (إشعيا ٣٧ : ١٦)، أو في المزمور الحربي الذي خرج من مملكة إسرائيل الشمالية (المزمور ٨٠) والذي يُستهل بالكلمات الآتية : " רועה ישראל האזינה , נוהג כצאן יוסף , יושב הכרובים לפני אפרים ובנימין ומנשה עוררה את גבורתך ולכה לישועתה לנו

– يا راعى إسرائيل أصغ ، يا قائد يوسف كالضأن يا جالسًا على الكروبيم أشرق ، قدام أفرايم وبنيامن ومنسي ، أيقظ جبروتك وهَلُمَّ لخلاصنا " .

تتّضح وظيفة تابوت الرب كثيرًا في الحرب من خلال قصة سقوطه في أيدي الفلسطينيين في زمن عالي الكاهن (صموئيل الأول . الإصحاح الرابع) حيث يمكن الوقوف على أمرين: الأول : ليس في كل الحروب كانوا يخرجون تابوت الرب من داخل بيت المقدس . والثاني : أن الشعوب التي كان يعيش بجوارها بنو إسرائيل قد عرفوا هذا التقليد وخافوا منه. ولذلك قال الفلسطينيون عند سماعهم أن التابوت قد أُحضر إلى معسكر إسرائيل: בא אלהים אל המחנה... אוי לנו.. מי יצילנו מיד האלהים האדירים האלה..

جاء الرب إلى المعسكر... ويل لنا.. مَن ينقذنا من يد هؤلاء الآلهة القادرين". (صموئيل الأول ٤ : ٦ – ٨).. أيضًا عندما حارب يوآب أرض عمون، أو عندما هرب داود من أمام ابنه أبشالوم، كان معهما تابوت العهد (إلا أن داود أمر بإعادته إلى مكانه). إذًا نستنتج من ذلك قاعدة مهمة وهى أنه في الفكر الديني الإسرائيلي القديم تم الرمز إلى الحضور الإلهي برمز مادي، ولو أنه مجرد إلى حد كبير، وحيث إن الحضور الإلهي مطلوب جدًا وقت الأزمة في الحرب ، فقد ارتبط هذا الرمز ـــ تابوت العهد – بصورة خاصة بمصطلح إله الحرب.

لكن جدير بالذكر أن خروج التابوت من مسكنه معروف أنه يعود إلى الأزمنة القديمة التي شهدت الترحال في الصحراء وبيت المقدس في شيلو وحرب داود . ومجرد أن أتى به الملك سليمان إلى الهيكل في القدس ، لم يخرج من هناك بعد ذلك ، وباستثناء الملاحظة العرضية عنه في سفر أخبار الأيام الثاني (٣٥ : ٣) بخصوص يأشياهو الملك ، فإنه لم يأت ذكر لهذا الرمز القديم مرة أخرى .

تلك الفرضيات كانت مطلوبة لفهم المزمور القديم المخصص لإله الحرب والذي ورد في القسم الأخير من المزمور ٢٤ (٧ – ١٠) .

שאו שערים ראשיכם ارفعن أيتها البوابات رؤوسكن

והנשאו פתחי עולם وارتفعن أيتها الأبواب الأبدية

ויבוא מלך הכבוד !	فيدخل ملك المجد .
מי זה מלך הכבוד ?	من هو ذا ملك المجد ؟
יהוה עזוז וגבור	يهوه القدير الجبار .
יהוה גבור מלחמה	يهوه بطل الحرب .
שאו שערים ראשיכם	ارفعن أيتها البوابات رؤوسكن
והנשאו פתחי עולם	وارتفعن أيتها الأبواب الأبدية
ויבוא מלך הכבוד !	فيدخل ملك المجد .
מי זה מלך הכבוד ?	من هو ذا ملك المجد ؟
יהוה צבאות	يهوه إله الجيوش .
הוא מלך הכבוד	هو ملك المجد .
סלה	سلاه . (٦١)

إن الثناء والمجد اللذين تتسم بهما تلك الشطرات الرائعة تقودنا إلى التأكيد على أنها قيلت في لحظة احتفالية جدًا ، حيث تتضح أجواؤها العامة .. فالحوار يدور مع البوابة، والذي يطلب الدخول هو الإله يهوه . إذًا المقصود هو بوابات الهيكل، فالعهد القديم لم يشر إلى رمز مادي للحضرة الإلهية باستثناء التابوت. إذًا المزمور يمتدح مجيء التابوت إلى الهيكل. لكن بما أن موسى في صلاته لم يتوجه إلى التابوت بل إلى يهوه ، حيث إن التابوت هو مقره ومسكنه، كذلك الشاعر هنا لم يتراجع عن قوله إنهم يطلبون الدخول ليهوه نفسه : " שאו שערים ראשיכם ارفعن أيتها البوابات رؤوسكن " – فأنتن دائمًا منخفضات ! والآن ارفعن قامتكن ! وعظّمن أنفسكن ؛ لأن ملك الجلال والمجد والانتصار يطلب الدخول عندكن . والآن البوابات " الأبواب الأبدية " ، البوابات القديمة ، تفتح أفواهها وتقول : أنتم تقولون لنا أن نرفع قامتنا وأن نعظم أنفسنا ، قولوا لنا من فضلكم : مَن هذا الذي من أجله وباسمه أنتم تطلبون الدخول ؟ ــــ إن الأبواب ليست حجارة ميتة . حتى في البيت البسيط للإنسان الإسرائيلي كانت توضع المازوزوت (عضادات مقدسة) ، أما في الهيكل

فهي تحرس البيت وهى مسؤولة عنه، فقد كان لعمودي الهيكل أسماء أعلام " ياكين وبوعز יכין ובעז " مثل البشر تمامًا (الملوك الأول ٧ : ٢١) ولا غرابة في ذلك إذاً ، فمن الطبعي أن تلك الأحجار الصمّاء بدأت في الكلام : سألتم فتح الباب والإجابة الكاملة صرخة خلاص : ألا تعلمن أيتها البوابات؟ أليس هذا هو إلهنا ، إله شعب المقاتلين، المنتشين بالانتصار إنه يهوه القدير الجبار ، ملك القوة والبطولة .. لكنّ مع كل هذه النداءات فإن الأبواب لم تتحرك ، ولم تفتح ، أو كما وضّح ذلك الأحبار في صورة مناسبة : أن الأبواب التصقت ببعضها ولم يسمحوا بالدخول ، وهذا هو السبب الحقيقي في تكرار النداء : "ارفعن أيتها البوابات رؤوسكن"، وليس وفقاً للتفسير النثري لبعض المفسرين المحدثين ، أن هذا التكرار قيل موجهًا لأبواب أخرى ، أي أبواب الفناء الداخلي أو قدس الأقداس ..

إذاً البوابات لا تسمح بدخول أحد لأنها غير راضية عن الإجابة التي تلقتها عن هوية الداخلين : لقد قلتم لنا مَن هو ملك المجد ، لكن لم تدعوه بعد باسمه الحقيقي : إن موتيف " البوابة لا تفتح إلا إذا قيلت أمامها الكلمة الصحيحة " هو موتيف أسطوري معروف . وقد استخدمه الشاعر في هذا المزمور لكي يصنع إطارًا مجيدًا لاسم الجلالة : " يهوه إله الجيوش ، هو ملك المجد . سلاه " . هذا هو الاسم الذي انتظرت البوابات سماعه. الآن فقط هم راضون وموافقون على الفتح ومسيرة التابوت يمكنها الدخول [٦٢].

مناسبة المزمور

اتفق أحبار التلمود على أن المناسبة التي قيل فيها هذا المزمور هي تدشين هيكل سليمان وإحضار التابوت إلى داخل المعبد ، ويتفق معهم معظم العلماء المحدثين على قدَم المزمور لكنهم يجدون صعوبة في نسبته إلى هذا الحدث المحدد ، لأنه كيف يمكن إطلاق اسم :" أبواب دهرية " على بوابات مبنى جديد تمامًا ، فالمقصود أنها أبواب قديمة ولكن يمكننا تبرير ذلك بأنها " أبواب وضعت للأبد " كما ذكر ذلك سليمان الملك في خطاب التدشين :" בנה בניתי בית זבול לך מכון לשבתך עולמים إني قد بنيت لك بيت سكنى مكانًا لسكناك إلى الأبد " (الملوك الأول ٨ : ١٣) . ومع ذلك يجب الاعتراف بأنه لو تم تأليف هذه الفقرات لهذه المناسبة الخاصة ، لما تكللّت بالنجاح ، لأن الهيكل والأبواب

تظهران كشيء ثابت ومستقر ويجب استقبال تابوت يهوه القادم إليه .. أما إذا افترضنا أن هناك قصيدة أكثر قدمًا قيلت في معبد قائم وموجود ـــــ ثم بعد ذلك ُألحقت لأجل مناسبة خاصة بأجزاء أخرى من المزمور ٢٤ـــ لاستقرت الأمور ؛ فهناك بيت للرب سابق عن بيت المقدس الذي في القدس ، ألا وهو " معبد شيلو " ، فبعد ٤٠٠ سنة من خرابه كان ذكره مقدسًا جدًا عند بنى إسرائيل، حيث كان بمقدور إرميا أن يقول : " לכו נא אל מקומי אשר בשילו , אשר שכנתי שמי שם בראשונה , וראו את אשר עשיתי לו מפני רעת עמי ישראל – اذهبوا إلى موضعي الذي في شيلوه الذي أسكنت فيه أسمى أولاً وانظروا ما صنعت به من أجل شر شعبي إسرائيل " (إرميا ٧ : ١٢). وعلى الرغم من أن " الأثريين لم يتمكنوا من الحديث عن بنائه ، حيث لم يكتشفوا أطلاله ، لكن نتعرف من خلال سفر صموئيل الأول (١ : ٩ ، وربما أيضًا ٤ : ١٨) أن كاهنه الشيخ " عالي" قد اعتاد الجلوس عند قائمة (عضادة الباب) هيكل يهوه هناك ، أي ما يعنى أن هذا المعبد كان بناءً له بوابات أو على الأقل كانت أمامه قوائم أبواب . وكذلك نعرف بخصوص معبد شيلو خروج ودخول التابوت ، أما بخصوص معبد القدس فلا توجد أي معلومات عن ذلك . والجوهر هنا أن " يهوه إله الجيوش " ، وهو المحور الذي يدور حوله هذا المزمور ، هو نفسه اسم الرب في معبد " شيلو " ومن هناك ذاع صيته بين بني إسرائيل .. إلا أن النبي موسى والقاضية دبورة لم يعرفا ذلك الاسم .. وكذلك لم يُذكر في أسفار موسى الخمسة ويشوع والقضاة .. فهو لم يظهر إلا في الإصحاح الأول من سفر صموئيل الأول حيث يذكر أنهم كانوا يحجون ليذبحوا ليهوه إله الجيوش في شيلو والصلاة هناك إلى الرب بهذا الاسم . وهناك دليل آخر مهم ، وهو عندما سقط التابوت في أيدي الفلسطينيين أطلقت زوجة فينحاس الكاهن على ابنها الذي أنجبته اسم " אי כבוד إيخابود " وهو " زوال المجد " لأنه مع أخذ تابوت يهوه من إسرائيل يزول المجد – وهو رمز للملك المجد يهوه إله الجيوش إله شيلو(٦٣) .

إذ ًا فرضية أن حديث البوابات قيل أولاً في معبد شيلو ، قد سهلّت علينا فهم الطابع المركّب لهذا المزمور ، فالجزء الثاني منه والذي تمثله الفقرات من ٣ – ٦ ، هو حديث مـــع بوابات الهيكل في القدس ، لكن من يريد الدخول هنا هو الإنسان :

מי יעלה בהר יהוה من يصعد إلى جبل يهوه

ומי יקום בשערי קדשו ؟ من يقوم عند أبواب قدسه ؟

وجاءت الإجابة هنا مثل الإجابة في المزمور (١٥) أو سفر إشعيا ٣٣ : ١٤ - ١٦ ، والتي حملت نفس الطابع البنائي ، والتي سمحت لمن يقوم عند أبواب قدسه بأن يكون طاهرًا (ليس جسده فقط ، كما حدد ذلك القانون القديم ، وإنما أيضًا بصورة خاصة) في أعماله ونيّاته ؛ ثم يختتم هذه الترنيمة بالبركة لمن يفعل ذلك : (٢٤ : ٤ - ٥)

נקי כפים ובר לבב الطاهر اليدين والنقي القلب

אשר לא נשא לשוא נפשו ולא נשבע למרמה

الذي لم يحمل نفسه إلى الباطل ولا حلف كذباً

ישא ברכה מאת יהוה וצדקה מאלהי ישעו

يحمل بركة من عند يهوه وبراً من إله خلاصه . (٢٤ : ٤ - ٥)

تشكّـــل هاتان الترنيمتان لتلك البوابات (ترنيمة مجيء يهوه القدير الجبار ، وترنيمـــة صعود الإنسان الطاهر اليدين إلى القدس ؛ مع الافتتاحية التسبيحية المجيدة في الفقرة الأولى من المزمور : " ליהוה הארץ ומלואה תבל ויושבי בה . ليهـــوه الأرض وملؤهـــا . المسكونة وكل الساكنين فيها ") صلاة جديرة بتلك المناسبة الاحتفالية في تـــاريخ الهيكـــل والتي تتناسب مع تدشين سليمان له كما يرى أحبار التلمود . [٦٤]

وفيما يلي نقوم بتحليل ثلاثة من مزامير الحرب، التي يتسم كل واحد منها بوحيه ورؤيته الخاصة، لكنها جميعًا تعود إلى روح الخشوع التي تؤمن بيهوه بطل الحرب وهى الروح الـــتي تعرّفنا عليها بالتحليل والشرح في المزمور ٢٤ ، ونبدأ بتحليل المزمور (٢٠) :

٢– المزمور العشرون:

كما عرّفه المفسرون القدامى هو صلاة الملك قبل خروجه إلى الحرب، وقيل أثناء تقريب القرابين التي تقدّم في هذه المناسبة. ويتضمّن الجزء الأول منه الصلاة نفسها: الفقرات (من٢ إلى ٦) والتي كان يلقيها اللاويون الكهنة:

יענך יהוה ביום צרה ليستجب لك يهوه في يوم الضيق

ישגבך שם אלהי יעקוב ليرفعك اسم إله يعقوب

ישלח-עזרך מקדש ليرسل لك عوناً من قدسه

ומציון יסעדך ومن صهيون ليعضدك

יזכר כל מנחותך ועולתך ידשנה ليذكر كل تقدماتك ويستسمن محرقاتك

סלה سلاه

יתן לך כל כלבבך וכל עצתך ימלא ليعطك حسب قلبك ويتمم كل مشورتك

נרננה בישועתך ובשם אלהינו נדגל نترنم بخلاصك وباسم إلهنا نرفع رايتنا

ימלא יהוה כל משאלותיך ليكمل الرب كل سؤلك

هذه الصلاة التي يقيمها الملك نفسه قبل الخروج إلى الحرب يمكن أن نقرأ مثلها بعد ذلك في المزمور (١٤٥) [٦٥]، وقد أحسن " مناحيم همئيرى " تفسير هذه الصلاة حيث قال : تابوت عهد يهوه إله الجيوش لم يعد يخرج للحرب ، فقد بقى في القدس ، لكن الحضور الإلهي يعمل من هناك : " יתן לך כלבבך וכל עצתך ימלא – ليعطيك حسب قلبك ويتمم كل مشورتك " . فهو يرمز للخطط والحيل السرّية ، كما نقرأ ذلك في سفر الأمثال (٢٤ : ٦) " כי בתחבולות תעשה לך מלחמה ותעשה ברוב יועץ – لأنك بالتدابير تخوض حربك والخلاص بكثرة المشيرين " ... ثم تختتم الصلاة كالمعتاد بالتوسلات وبالتأكيد على شكر يهوه بعد قبولها :

נרננה בישועתך ובשם אלהינו נדגל

نترنم بخلاصك وباسم إلهنا نرفع رايتنا

ثم تأتي " النبوءة " بعد الصلاة : " עתה ידעת כי יהוה משיחו الآن عرفت أن يهوه مخلّص مسيحه ". وكما أحسن " ابن عزرا " في تفسيره لهذه النبوءة بقوله " إن المقصود هنا أن الروح القدس تحلّ فجأة على الشاعر في هذه اللحظة الاحتفالية وهو يعلن في ثقة عـــن الانتصار في المستقبل " . فالتعبير : " עתה ידעתי الآن عرفت " معناه الآن أنا متأكـــد . وترد هذه الصيغة في صلوات متشابهة وقت تقديم القرابين عند البابليين ، وربما يجعلنا ذلك نستنتج أن كلمات كهذه تقال بعد أن تأتي علامة أو آية ، يتم تفسيرها كدليل أو برهان على قبول القربان – " סימן מן השמים علامة من السماء " .

على أي حال فإن الشاعر هنا لم يتلق علامة خارجية ، وإنما تبرير داخلي لثقتـــه : " אלה ברכב ואלה בסוסים ואנחנו בשם יהוה אלהינו נזכיר – هؤلاء بالمركبات وهؤلاء بالخيل، أما نحن فاسم يهوه إلهنا نذكر " .

- רכב : المركبات . والمقصود بها تلك المركبات الحديدية التي كانت بمثابة دبابات تلـــك الفترة والخيول قواتها الميكانيكية .. يبدو أنه كان لملوك بني إسرائيل معدات حربية حديثـــة كما يتضح ذلك من بعض نصوص العهد القديم ومن الكتابات الآشورية. لكن الشاعرلا يثق في فعاليتها .. وإنما يثق في اسم " يهوه " ..

- " בשם יהוה אלהינו נזכיר باسم يهوه إلهنا نذكر " . هذه هي ثقة الشاعر : نصرخ ونتلفظ بقوة باسم يهوه وهو سيمنحنا الانتصار .

- " המה כרעו ונפלו ואנחנו קמנו ונתעודד – هم جثوا وسقطوا أما نحـــن فقمنـــا وتحفزنا " . أي أن الأعداء يسقطون أرضًا ونحن نبقى صامدون في ثقة . لاشـــك أن هنـــاك مسافة كبيرة بين هذه العقيدة البدائية البسيطة التي تؤمن بقوة اسم يهوه ، وذلك الدرس أو تلك العبرة التي تُنسب للنبي المتأخر زكريا : " לא בחיל ולא בכוח כי אם ברוחי – لا بالقدرة ولا بالقوة بل بروحي " (زكريا ٤ : ٦)..[٦٦]

٣ - المزمور ١٤٤:

وهو لا يختلف عن المزمور السابق ، فهو صلاة الملك نفسه قبل خروجه إلى الحـــرب ... ويفتتح (الفقرات ١ : ٢) بإطراء وتسبيح للماضي بنفس الصورة الأدبية الخاصة الـــتي يمكن أن نجدها في افتتاحية المزمور (١٠٣) ؛ فالصفات الحميدة والجيدة التي يوصف بهـــا يهوه تعبّر عن النعم التي جازى بهـــا المصـــلّي : ברוך יהוה צורי המלמד ידי לקרב אצבעותי למלחמה -مبارك يهوه صخرتي الذي يعلّم يدي القتال وأصابعي الحرب " ... أي الحمد والثناء ليهوه الذي عرّفني هذا العمل الذي استدعيت له ، فيهوه رحمتي وملجأي ، صرحي ومنقذي هو الذي علمني إياه .

إن أبرز ما في الصورة الخالدة للسلام والتي رسمها إشعيا بكلماته حول آخرة الأيام، أن الأمم لن تخوض الحروب فقط ، بل لن يتعلموها ، لأن القاعدة العظيمة تقول : مَن تعلّم هذه الحرفة ، فإنه يبحث عن فرصة استخدامها ، ولذلك جاء في سفر إشعيا " לא ישא גוי אל גוי חרב ולא ילמדו עוד מלחמה -لا ترفع أمة على أمة سيفـــاً ولا يتعلمـــون الحرب في ما بعد " إشعيا ٢: ٤) .. ولكن في هذا المزمور الحربي جاءت فيه معرفة حرفـــة القتال كهبة من يهوه ، لأنه لا يوجد أفضل من هذه الهدية التي يقدمها رب الجيوش المتأهب للخروج إلى ميدان القتال . نتحول الآن إلى معرفة الأفكار التي تملأ قلب الملـــك في تلـــك اللحظة والتي تعبّر عنها الفقرتان الثالثة والرابعة : " יהוה מה אדם ותדעהו , בן אנוש ותחשבהו .. אדם להבל דמה ימיו כצל עובר - يا يهوه أي شيء هو الإنسان حتى تعرفه .. الإنسان أشبه بنفخة ، أيامه مثل ظل عابر" .

إنها كلمات مفاجئة، لكنها تغرس الثقة، حيث إن الجنود الذين تعلموا هـــذه التجربـــة سيعترفون ، بأن أفكارًا كتلك من شأنها أن تسكن في قلب الرجـــال الـــذين سيخوضـــون الحرب، هنا مثل المزمور (١٠٣)، قد جاءت لتؤكد أنه على الرغم من أن المصـــلى غـــير جدير بذلك إلا أنه يعتمد على رحمة وفضل الرب ، بأن يحقق دعائه .. وهو أمر ليس بالهيّن، ذلك الذي يـــدعوه : יהוה הט (הטה) שמיך ותרד , גע בהרים ויעשנו , ברוק ברק ותפיצם , שלח חציך ותהמם - أيها الرب يهوه طأطئ سماواتك وانزل، الْمِس

الجبال فتدخن، أبرق بروقـًا وبددهم ، أرسل سهامك وأزعجهم " (٥ - ٦) أي لتحدث معجزات على طريقة المعجزات التي قصوها عليهم في أيام يشوع ودبورة النبية : فالنجوم ستحارب من مساراتها وستحدث هزة أرضية (من خلال انفجار بركاني) لأن سهام يهوه ، أي البروق ، ستحدث اضطرابًا وفوضى في صفوف العدو(٦٧).

ثم تصف الفقرتان السابعة و الثامنة كيفية تبرير الشاعر هذا الدعاء العظيم : " שלח ידך ממרום פצני והצילני ממים רבים בני נכר , אשר פיהם דבר שוא וימינהם ימין שקר – أرسل يدك من العلاء أنقذني ونجّني من المياه الكثيرة من أيدي الغرباء ، الذين تكلمت أفواههم بالباطل ويمينهم يمين كذب " .

يطلب الشاعر من إله يهوه أن يخلّصه من الأعداء الذين ينقضون عليه كطوفان الميـــاه ، هؤلاء الأعداء الذين اقترفوا خطيئة كبيرة في العلاقات بين شعب وآخـــر ، فقـــد تحـــدثوا بالكذب ونقضوا معاهداتهم ، ومن هنا نشأت الحاجة إلى تعزيز وتقويـــة العلاقـــات بـــين الشعوب ، من خلال الإدراك بوجود إلهي يصون قدسية العهد أو القسم ، حيث يعتبر نقض العهد وانتهاك المعاهدات، خطيئة للرب ، ولذلك يتوجه الملك إلى ربه ، ليس بصفته إلهـــًا لشعبه فقط وإنما كإله للعدل حارسًا للعهود والمعاهدات ، وهكذا رأى حزقيـــال في نقـــض مَلك يهوذا لعهده مع ملك بابل ، خطيئة لإله يهوه . (٦٨)

ثم تختتم صلاة الملك الذي يخرج للحرب ، بنذره نذرًا ، وهو النـــهج نفســـه في ختـــام الصلاة في المزمور العشرين :

אלהים שיר חדש אשירה לך	يا رب أرنّم لك ترنيمة جديدة
בנבל עשור אזמרה לך	برباب ذات عشرة أوتار أرنّم لك
הנותן תשועה למלכים	المعطى خلاصًا للملوك
הפוצה את דוד עבדו מחרב רעה	المنقذ داود عبده من السيف السوء

(الفقرتان التاسعة والعاشرة)

وهكذا بعد النجاة والانتصار تُقدم ليهوه أطيب القرابين، وهى عبارة عن ترنيمة جديدة. وقد أُشير إلى مضمون هذه الترنيمة في نهاية المزمور بداية من الفقرة الثانية عشـــر، والـــتي

تتضمن صورًا جذابة من الطمأنينة والبركة في أيـام السـلام : " אשר בנינו כנטיעים מגודלים בנעוריהם . בנותינו כזויות מחוטבות תבנית היכל – لكي يكون بنونا مثل الغروس النامية في شبيبتها . بناتنا كأعمدة الأركان منحوتات حسب مبنى الهيكل".

ثم يصف الرخاء الذي يعمّ مع حلول السلام : " מזוינו מלאים מפיקים מזן אל זן , צאננו מאליפות . מרובבות בחוצותינו . خزائننا ملآنة تفيض من صنف فصنف، أغنامنا تنتج ألوفـًا وربوات في شوارعنا " .

لاشك أن هذا الوصف للطمأنينة والرخاء ، ليس من صلب الدعاء بالخلاص من أيـدي الأعداء ، وإنما هي طريقة الروح الإنسانية وقت الشدة والنقص وقت الحرب، والتي تجـد التعزية والحافز في تصوير الخير الوفير المنتظر حلوله في المستقبل بعد انتهاء الحروب[٦٩].

٤– المزمور ٤٦ :

من خلال وحدة شعرية أكبر يتم التعبير عن الإيمان بالسلام الذي سيحلّ في المستقبل بعد اضطرابات الحرب التي شاهدها بنو إسرائيل ، وقد جسّد هذه الوحدة الشـعرية الكـبرى المزمور (٤٦) حيث يصلّي بنو إسرائيل أثناء أحدى الحروب الكبيرة التي زعزعت الشرق القديم. وسوف نتبع في تحليل هذا المزمور التفسير الكلـي(הפרשנות הכולית - total Interpretation)، وذلك من أجل وضع أُطَر واضحة لمنهج دراسة وتحليل المزمور وصياغة أكثر دقة لإشكاليات النقد الأدبي للمزمور بوجهيه: " نقد الشـكل ביקורת הצורה " و "نقد النوع ביקורת הסוג " وذلك لمسايرة تحديث البحوث في علوم العهد القديم، الذي يبحث الأسس الأسلوبية والبنائية للنصوص، بالإضافة إلى أن نظرية التفسير الكليـة هـي الأنسب لفهم ما يُعبّر عنه المزمور (٤٦) ، وهى الأكثر مقدرة من بين النظريات النقديـة الشائعة في بحوث العهد القديم والتي تقدم تفسيرًا نابعًا من داخل النصوص بدون تكلّف.

لاشك أن ما يطرحه الأدب النقدي والتحليلي للمزامير عامة ، يمكن أن نجده في المزمور (٤٦) خاصة ، وذلك بما كُتب عنه وما تحدد بناءً عليه ، فلا خلاف اليوم حول البناء الأدبي للمزمور ، فقد اتفق الباحثون على مكان اللازمة المتكررة (الفقرات ٨ ، ١٢) وأيضًا بعد

الفقرة الرابعة، وعلى ذلك يمكن التسليم بصيغة العهد القديم حيث تمّ تقسيم المزمور إلى ثلاثة أبيات متناسقة، ينتهي كل واحد منها باللازمة المتكررة :

البيت الأول : الفقرات ٢ - ٤

البيت الثاني : الفقرات ٥ - ٨

البيت الثالث : الفقرات ٩ - ١٢

ولكن فيما عدا الإتفاق حول المزمور ، فإن الجوانب الأخرى في المزمور كانت محل خلاف بين الباحثين ، والشيء الوحيد الذي اتفقوا عليه هو أن الـ " Sitz im leben أي الموقف في الحياة الخاص بالمزمور، يدخل في إطار العبادة، وقد أدى هذا الاتفاق في تحديد الشعيرة العبادية -كموضوع واقع الحياة فيه- إلى حدوث ثلاث نقاط خلاف:

[أ] التحديد الواقعي لهذه المناسبة العبادية، [ب] الفهم الدقيق لتوظيف المزمور في هذه المناسبة العبادية [جـ] تحديد نوع المزمور . (٧٠)

[أ] تذهب مدرسة " جونكل " إلى أن المزمور خُصّص لمناسبة واحدة، إلا أنها انقسمت في تحديد هذه المناسبة، فالبعض يرى أنها في اجتماع تسبيح ، والبعض الآخر يرى أنها في اجتماع رثاء ، بينما يرى جونكل نفسه أن بني إسرائيل اعتادوا غناء هذه الترنيمة في مناسبات خاصة ، كانوا يحتفلون فيها بمجد وعظمة القدس ؛ ومن ناحية أخرى يرى تلاميذ " موفينكل " أنه تم تأليف هذا المزمور لمناسبة تتكرر سنويًا ، وهم يعتقدون أنها " رأس السنة " الذي كان قديمًا : " عيد صعود يهوه على كرسي عرشه"..

ووفقًا لرأي " بوددت" أنه "عيد العهد " ، وهناك رأى آخر يرى أن المناسبة الواقعية التي قيل فيها هذا المزمور هي " عيد صهيون " وكانوا يحتفلون به في اليوم الأول لعيد المظال.(٧١)

[ب] يفترض جونكل أن هذا المزمور استخدم كترنيمة ذات علاقة بالطقوس الدينية في المعبد . بينما يرى بعض أتباع "موفينكل" أن بني إسرائيل كانوا ينشدون هذا المزمور أثناء الموكب الذي يخرج من المعبد ، ويرى البعض الآخر أنه يُنسب إلى طقس ديني ترنيمي ليس له علاقة بالموكب الديني .. ويحتمل أن به إشارة إلى مسرحية شعائرية ولكن لا يوجد ما

يؤكد ذلك ، وهناك من يقول إن الإلقاء الشعري لهذا المزمـور كـان مصـاحبًا لعرضـه الدرامي.[٧٢]

[ج] وإذا كان تحديد المناسبة التي أُلّف من أجلها المزمور - والذي نخرج منه إلى تحديد هُوية النوع (الغرض الشعري) -لم يتم الاتفاق عليه، الأمر الذي يشير إلى صعوبة تحديـد غرض المزمور ، وربما يعود ذلك إلى تصنيف المزمور ضمن أشكال مختلفة لا تتعـارض مـع مضمونه؛ فنجد جونكل يرفض انتسابه إلى غرض " الترنيمة الدينية "، رغم وجود علاقات مميزة لأسلوب وشكل الترنيمة الدينية ، ويرجع رفضه إلى أن وسائل تعبير معظـم جملـه لا تتسق مع " الترنيمة الدينية " وإنما تتسق مع الحديث النبوي ، كمـا يتضـح في مضـمونه نبوءات آخرة الأيام. ولذلك ينسب جونكل المزمور إلى غرض ترنيمة العالم الآخر ، وبدقـة أكثر : ترنيمة صهيونية حول العالم الآخر . وعلى الرغم من هذه الاعتبارات أو بناءً عليهـا يرى أصحاب نظرية " بحث الأغراض " ثلاثة أغراض في المزمور وهى : (أ) ترنيمة دينية ، (ب) ترنيمة أمان ، (جـ) ترنيمة انتصار، حيث يعكس تصنيف المزمور ظاهرتين تتميـز بهما نظرية بحث الأغراض بصورة عامة وهما: عدم وجود وحدة في التشـخيص ، ووجـود خلط في التجارب. وهكذا انقسمت الآراء حينما حاول النقاد الاسـتناد علـى " بحـث الأغراض " في طريقهم لفهم معنى المزمور .. ينسب جونكل ومعسكره - الـذين يفهمـون مناسبة المزمور في إطار مناسبات دينية خصصت المزامير لها - المزمور سواء لغرض بحـوث الآخرة ، أو لغرض حادثة تاريخية . بينما يرى أتباع " موفينكل " أن المزمور هو تعبير عـن واحدة من الأحداث الشعبية أو الشعائرية لذلك العيد، وفقـًا لاعتقادهم " له مكانـة في حياة " المزمور.

ويستند هؤلاء الباحثون في تفاسيرهم تلك على أحد الاعتبارات الثلاثة الآتية :

(أ) في المزمور عدد من التعبيرات ترمز إلى حدث تاريخي وإدراك تلك الرموز هو مفتاح فهم غرض المزمور .

(ب) في المزمور عدد من الموتيفات تتشابه مع موتيفات حول نبوءات الحياة الآخرة ؛ ويدل هذا التشابه على غرض مماثل .

(ج) في المزمور عدد من الموتيفات التي تذكّر بأشكال من طقوس عبادة الشعوب المجاورة لبني إسرائيل ويبرهن هذا التشابه على أن المزمور نبت في مناخ شاعت فيه مثل تلك الطقوس .

إذاً يوضح التدقيق في تلك الاعتبارات أنه من الناحية الأسطورية تُعتبر تلك المفاهيم التي يدور حولها المزمور مفهومًا واحدًا ، حيث تستند تلك المفاهيم الثلاثة على معنى أساسي تتجه نحوه ووفقًا له بالضرورة اتجاهات الرموز والموتيفات التاريخية أو الأدبية أو الاجتماعية ، واتجاهات التفاصيل المعينة الموجودة في الإبداع اللغوي كمقاصدها في إبداعات أخرى أو كاتجاهاتها ومقاصدها بمعزل عن أي سياق .. وبمعنى آخر أنه ليس بالضرورة تفسير وشرح الرموز والموتيفات أو التعبيرات المعينة الموجودة في المزمور لكي نفهم المزمور ، وإنما المزمور نفسه كما هو وليس غرضه ، هو الذي يتطلب التفسير والشرح :

١- למנצח . לבני-קרח . על-עלמות שיר :

لإمام المغنين . لبني قورح . على الجواب . ترنيمة

٢- אלהים לנו מחסה ועז , עזרה בצרות נמצא מאד :

الرب لنا ملجأ وقوة عونا في الشدائد وُجد شديد:

٣ - על-כן לא נירא בהמיר ארץ ובמוט הרים בלב ימים :

لذلك لا نخشى زلزلة الأرض وانقلاب الجبال إلى قلب البحار :

٤ - יהמו יחמרו מימיו ירעשו הרים בגאוותו סלה :

تعج وتجيش مياهها تتزعزع الجبال بكبريائه . سلاه :

٥- נהר פלוגיו ישמחו עיר אלהים קדש משכני עליון :

نهر سواقيه تفرح مدينة الرب مقدس مساكن العلى :

٦ - אלהים קרבה בל-תמוט יעזרה אלהים לפנות בקר :

الرب في وسطها فلن تتزعزع يعينها الرب عند إقبال الصبح :

٧ - המו גוים מטו ממלכות נתן בקולו תמוג ארץ :

عجت الأمم تزعزعت الممالك أعطى صوته ذابت الأرض :

٨ - יהוה בצבאות עמנו משגב-לנו אלהי יעקב סלה:

يهوه رب الجيوش معنا ملجأنا إله يعقوب . سلاه :

٩- לכו חזו מפעלות אלהים אשר שם שמות בארץ :

هلموا انظروا أعمال الرب الذي جعل خربا في الأرض :

١٠- משבית מלחמות עד- קצה הארץ . קשת ישבר

مسكّن الحرب إلى أقصى الأرض . يكسر القوس

וקצץ חזית עגלות ישרף באש

ويقطع الرمح المركبات يحرقها بالنار

١١ - הרפו ודעו כי-אנכי אלהים ארום בגוים ארום בארץ:

كفوا واعلموا إني أنا الرب أتعالى بين الأمم أتعالى في الأرض

١٢ -יהוה צבאות עמנו משגב-לנו אלהי יעקב, סלה :

يهوه رب الجنود معنا ملجأنا إله يعقوب . سلاه :

التحليل الأدبي

تشكل الفقرتان الثانية والثالثة وحدة فكرية ، فهما يشكلان من ناحية البناء النحـــوي، جملتين مستقلتين . الأولى : السبب ، والثانية النتيجة (المعلول) . في الأولى المسند إليه هو (الرب)، وفى الثانية - (نحن). الأولى وهى الفقرة الثانية تتضمن ثلاث مقولات عن الرب: لنا ملجأ وقوة؛ عونــًا في الضراء؛ وُجد شديدًا . المقصود من تلك المقولات ليس تشخيص ماهية الرب ، وليس أيضًا صفاته التي تتجلّى في الطبيعة وفى التاريخ ، وإنما بانتمائه وانتسابه لبنى إسرائيل .[(٧٣)]

أما من ناحية البناء النحوي فالفقرة صعبة في تركيبها وتكثر فيها التصورات المختلفة من قِبَل المترجمين والمفسرين، فهناك من يقول إنها تتضمن أربعة محمولات، ثلاثــة منـــها اسميـــة وواحدة فعلية (باعتبار الكلمة " נמצא موجود " في صيغة الحاضر، وتفهم كصفة للإلـــه وتقابل الكلمات: (ملجأ وقوة وعون)، والبعض الآخر يقول إن الفقـــرة جملـــة معطوفـــة تتركب من جملتين : في الأولى: مسند إليه ومفعول به غير مباشر مسندين اسميين؛ وفى الثانية:

مسند فعلى (موجود נמצא) الكلمات : " עזרה בצרות عونـًا في الضراء " تشـرح الحال (أي فهمه كعون في الضراء ولذلك فإنه موجود بشدة من أجلنا) وقـد أدى عـدم التقابل وعدم التناسق بين المحمولات الأربعة (ثلاثة اسمية وواحدة فعلية) بالباحثين إلى رفض وجهة النظر الأولى . فكيف يكون الرب ملجأ وقوة وعونـًا في الشدائد ثم يكون (موجودًا נמצא) .. وقد تغلبت الترجمة السبعينية على هذه الإشـكالية بنسـبها كلمـة (נמצא موجود) ليس إلى (אלהים الرب) وإنما إلى (الشدائد צרות) وكذلك أيضًا الترجمة في الفولجاتا[٧٤] : עזרה בצרות הנמצאות –عونـًا في الشدائد الموجودة ! أما المترجمـون الذين يتمسكون بصيغة العهد القديم فإنهم ينضمون إلى أصحاب وجهة النظر الثانية.. و على الرغم من هذه الاجتهادات فإنه يمكن شرح الفقرة كما هي بمقابلة " מחסה ועז ועזרה ملجأ وقوة وعون " مع " נמצא מאד موجود بشدة " ، فالزمن الحالي " נמצא موجود " كصفة لطريقة يهوه ، شائع في العهد القديم [٧٥] ، ولكن تصاحبه كلمة " بشـدة –جـدًا " فالحضور اليهوي لا يصاحبه أي تدرج في التواجد إلا أن المقصود هنا في هذا المزمور، ليس هو التواجد في حدّ ذاته، وإنما تواجده للمؤمنين به وباستجابته لهم في وقت الشدة ولـذلك يحدث التدرج في التواجد [٧٦]. فالصلاة في وقت الشدة ليست سوى معاناة لأعمق المشاعر الدينية . وقد أوقفتنا المدارس الحديثة في علم الأدب على أهمية الأخذ في الاعتبار بظـلال المعاني والرموز الثانوية وإيحاءات معاني الكلمة في الإبداع الشعري لفهمه فهمًـا دقيقـًا وسليمًا ، وفى ضوء نظرية ظلال المعاني وإيحاءاتها انكشفت أكثر من مرة مسـارات ودروب الاتجاهات الفكرية الشعرية التي لم تتضح من قبل أمام الدراسات الفنية، وأدت إلى الفهـم الصحيح ، لكن بعضها أيضًا ابتعد عن الفهم السليم لها، وبخصوص كلمتي الفقرة " נמצא מאוד موجود بشدة " فيجب الحذر من الانجرار وراء تداعى المعاني والخواطر في الفقـرات التي تتحدث عن تواجد الإله ونفترض أن في " موجود بشدة " فقط حركة مـن أعلـى إلى أسفل ، ولا نفترض الحركة من أسفل إلى أعلى، وبمعنى آخر ؛ باستثناء التواجـد الإلهـي للإنسان لا نفترض أيضًا طلب وبحث الإنسان عن هذا التواجد ولا يعنى إلحاحه في طلـب الدعاء كشرط مسبق للتجلـّي الإلهي. وربما تداعيات المعاني السابقة من شأنها أن تقودنا إلى

هذا الاتجاه ، في الوقت الذي يظهر فيه التأمل الدقيق في المزمور أن هذا ليس هو الاتجـاه الصحيح لها.

الفقرة الثالثة : על כן לא נירא בהמיר ארץ ובמוט הרים בלב ימים

لذلك لا نخشى تحوّل الأرض وانقلاب الجبال إلى قلب البحار

تحتاج الجملتان الفرعيتان: " בהמיר הארץ , ובמוט הרים " إلى توضـيح : مـن الناحية البنائية: من حيث نوعية هاتين الجملتين ؛ ومعنى الظواهر المذكورة فيهما من الناحية الموضوعية.

لم تتفق آراء النقاد والمفسرين سواء الأوائل أو الأواخر حول:

١- مسألة البناء النحوي، حيث طُرحت الآراء الآتية: هما: من الجمـل الزمنيـة ؛ الجمـل الشرطية ؛ الجمل الشرطية الواقعية؛ الجمل الشرطية غير الواقعية.

٢- مسألة الموضوع، طُرحت التصورات الآتية:

أ - التصور اللفظي: ضوضاء؛ كارثة طبيعية، أو عودة العالم إلى الفوضى والخراب.

ب - التصور الاستعارى: حرب، مشاكل ومضايقات من كل نوع.

الحسم بين تلك الآراء المختلفة لن يقرره المعنى المعجمي أو البحث النحوي وإنما التحليـل البنائى الكلى للمزمور ، ونبدأ بتوضيح إشكالية الموضوع ومنها ستتضح أيضًـا إشـكالية البناء: الفعل " המיר تحوّل " (٧٧) هو هنا فعل مساعد ، لذلك تفهم الجملة على النحـو التالي : " בהתחלף ארץ باستبدال الأرض " ، بتغيير صورها بصورة أخرى ، لكن بمـاذا تتغير الأرض ؟ هنا يقوم التقابل بتوضيح ذلك : " ובמוט הרים בלב ימים وبـانقلاب الجبال إلى قلب البحار " أي إذا اعتبرنا أن " باء النسب " مع كلمة " בלב إلى قلـب " لم تأت بمعنى " في داخل בתוך " وإنما بمعنى " إلى داخل לתוך " ، عندئذ يتم تفسير الجملـة بهذا المعنى : " ההרים מטים הימה الجبال تنقلب إلى داخل البحار " ويتضـح بـذلك مقصد الفقرة بناءً على وصف الوجود قبل تأسيس الأرض والذي ورد في المزمور (١٠٤ : ٦ - ٨) :

תהום כלבוש כסיתו	על הרים יעמדו-מים
كسوتها الغمر كثوب	فوق الجبال تقف المياه
מן-גערתך ינוסון	מן-קול רעמך יחפזון
من توبيخك تهرب	من صوت رعدك تفر

יעלו הרים , ירדו בקעות - אל מקום זה יסדת להם

تصعد إلى الجبال تنزل إلى البقاع - إلى الموضع الذي أسسته لها

وهكذا فإن معنى الفقرة : بتحوّل الأرض وبانقلاب الجبال إلى داخل البحار يعود العالم إلى أرض خربة وخالية (٧٨) .. ولكن السؤال المطروح : هل المعنى بهذا الانقلاب هو المعنى الحقيقي أم كصيغة مبالغة، كتعبير تصويري للضراء والشدائد ، وللخراب والكارثة؟

الحقيقة أننا أمام أحدى الإشكاليات التي تواجه دائمًا ناقد الشعر : هل المعنى الظاهري للتعبير الشعري هو معناه المجرد ؟ إن علوم العهد القديم: في السنوات العشرة الأخيرة قد اتجهت لحل هذه الإشكالية ، ليس بالتعامل مع كل حالة على حدة وإنما بطريقة مبدئية(٧٩) .. لكن نجد في نصوص تعود إلى فترة زمنية واحدة تعبيرًا يظهر في أحد هذه النصوص بمعناه الحرفي والملموس، وفي الثاني ينقلب إلى استعارة تعكس تصويرًا شعريًا آنيًا يظهر خلفه المعنى الحرفي للتعبير ؛ أما التعبير في النص الثالث فليس إلا استعارة صامتة ، أي تعبير أصم في اللغة . ولذلك عند حسم الإجابة على التساؤل : هل المعنى الظاهري هو المعنى المقصود ؟ فإنه لا يوجد إلا طريقة واحدة وهى التعامل مع الفقرة داخل سياقها ، وفهمها من داخل البناء الشعري كله ، بدون قرار مبدئي محدد سلفـًا ؛ وهكذا فإن الإجابة على السؤال : هل انقلاب العالم إلى خراب وفوضى هو المعنى المقصود ، أو أن هذا التصوير استعير للتعبير عن الشدائد والأزمات .. ويحسم البناء الفني للمزمور الإجابة حيث يظهر إن الفقرة تتحدث بأسلوب المبالغة ؛ وتقود هذه النتيجة إلى توضيح إشكالية البناء النحوى بخصوص الجملتين الفرعيتين وتحدد أنهما جملتا شرط غير واقعيتين(٨٠).

الفقرة الرابعة .

יהמו יחמרו מימיו	ירעשו הרים בגאוותו
تعج وتجيش مياهها	فتتزلزل الجبال بكبريائه (بفيضانه)

التساؤل الأول :

هل تضعنا هذه الفقرة أمام جمل تمثل الشطر الأخير من البيت ، وتقابل الجمل الشرطية السابقة (בהמור ארץ ובמוט הרים בלב ימים بتحوّل الأرض وبانقلاب الجبال إلى قلب البحار) التي تتبع الجملة الرئيسة : " על כן לא נירא لذلك لا نخشى "، أم هي جمل رئيسة لنفس اللازمة المتكررة ، التي أتفق على حذفها من الصيغة الأصلية :

יהוה צבאות עמנו משגב לנו אלהי יעקב . סלה

يهوه رب الجيوش معنا ملجأنا إله يعقوب . سلاه .

التساؤل الثاني :

ويدور حول : إلى مَن يعود ضمير الملكية في كلمة **בגאותו** بكبريائه – بفيضانه؟ هل إلى كلمة " אלוהים الرب " البعيدة عنه، أم إلى كلمة " מימיו مياهه " القريبة منه.[٨١]

الاحتمال الأول والمقصود به " بكبرياء الرب " ليس له أي أساس ، لأن الفقرة جاءت لتبرز ثقة صاحب المزمور في ربه ، فيمكن وصف ثورة الطبيعة والبحار والجبال بكل قوتها وتأثيرها المفزع للإنسان ، إلا أن هذا التأثير يضعف تمامًا لو تم فهم إنهيار الجبال كنتيجة لعمل الرب بكبريائه .

وفقـًا للاحتمال الثاني هناك بالفعل إشكالية بنائية نحوية تتضح في عدم مطابقة صيغة المفرد لضمير الملكية في " בגאוותו بفيضانه " مع صيغة الجمع في " מימיו – مياهه" ، ولكن من السهل حلّ هذه الإشكالية فالاسم " مياهه " يتم فهمه كاسم جمع ، الحقيقة أنه ليس المقصود " هدف" المزمور هو الغرض التربوي ، وإنما تلك الفكرة التي تحلّق أمام أنظار الشاعر المبدع ، الذي من أجل تجسيدها وتنفيذها يعاني في خلقها ، وبناءً على ذلك لكي نتعرف على اتجاه المزمور يجب الاهتمام بالبحث في أحد رموز هذه الفكرة :

על כן לא נירא ... لذلك لا نخشى .. الفقرة ٣

אשר שם שמות ... الذي جعل الخراب .. الفقرة ٩

הרפו ודעו כי אנכי... كفوا واعلموا أني أنا.. الفقرة ١١

لاشك أن العلاقات البنائية النحوية تبرزها أدوات العطف ، بواسطة أسماء الموصول، وحيث إن العطف المنطقي بين أقسام الجملة هو من سمات الشعر في العهد القديم، أو أكثر دقة، من الشعر الغنائي الحقيقي، ولكن لا ينبغي أن نستنتج من ذلك، التقليل من القيمة الفنية للمزمور، وإنما التباين في سماته، فالمزمور ليس شعرًا غنائيًا خالصًا، وإنما يمكن أن نطلق عليه شعرًا غنائيًا فكريًا .الفقرة الثانية ليست تعبيرًا عن المشاعر فقط، فهي ليست صوت النفس المنسكبة أمام مبدعها مستعملة ضمير الخطاب، وإنما هي إعلان احتفالي عن الرب وعن علاقته بالمؤمنين به ، والتي تم التعبير عنها بضمير الغائب ؛ ولذا وُضع هذا الإعلان في بداية المزمور ويتدبره المزمور ويتعاطى معه خلال استمراره ، ويعود إليه ويكرره وينتهي مرة ثانية بهذا الإعلان.. وهكذا يجب التركيز على هذه النغمة الأساسية في الفقرة الرابعة وكذلك على أنغام المزمور كله: لبنائه العام وبناء فقراته ، وعلاقات بعض الجمل بعضها ببعض ، ولذلك نبرز العلاقة بين الفقرة الثالثة والفقرة الرابعة :

الفقرة الثالثة :	ובמוטו הרים	בלב ימים
	وبانقلاب الجبال	إلى قلب البحار
الفقرة الرابعة :	יהמו יחמרו מימיו	ירעשו הרים בגאוותו
	تعج وتجيش مياهها	تتزلزل الجبال بفيضانها

تظهر الفقرة الرابعة بشكل واضح موتيفات الفقرة الثالثة – عن طريق التقابل المعقوف حيث يعكس هذا النوع من التقابل بين نصين، انتساب الأول إلى الثاني ، ويحتمل أن يكون الثاني تفسيرًا للأول ، أو يكون جوابًا للثاني أو رد فعل له ، ولذا يجب أن نفهم الفقرة الرابعة كمتعلقة بالفقرة الثالثة ، و يتضح لنا مع استمرار التحليل أن الفقرات الأخرى في المزمور ترتبط أيضا بالفقرتين الثانية والثالثة بعلاقة وثيقة قربت أو بعدت ، ومن خلال ذلك نفهم المكانة الخاصة للفقرتين الأولتين في بناء المزمور ، فالفقرتان الثانية والثالثة هما إعلان عن الموضوع الرئيس، وهو الذي يظهر في التقاسيم الموسيقية المختلفة ، وفى المصاحبات الغنائية في باقي الفقرات ، فليست الفقرات ٤ –٧ و ٩ –١١ إلا صور تظهر أمام المتأمل فيما تعلنه الفقرتان الثانية والثالثة ، فمن الناحية البنائية النحوية ، ليست الفقرة الرابعة إلا جزء

من جملة مركبة ، ومن الناحية الموضوعية تعتبر هي الجملة الأولى لتلك الأفكار التي تم التعبير عنها في ترتيب الفكرتين الرئيستين [٨٢]، فالإعلان عن الثقة بالرب إزاء أعظم الكوارث : " بانقلاب الجبال إلى داخل البحار " ،ثم تبدأ التأملات في هذا الإعلان عندما تكون صورة البحر الثائر مازالت ماثلة أمام أعين الشاعر : " تعج وتجيش بمياهه ". هنا يسبق المحمولان ، المسند إليه ويخلقان بذلك إمهالاً في الوصف يستخدم كتعبير عن الإبطاء في مسيرة التأملات؛ أما ذكر الفكرة الرئيسة الثانية ، القريبة ، التي جسّدها الجملة السابقة ، فإنها تستدعى ذكر الفكرة الرئيسة الأولى ، فالصورة " مياهه " تجتذب صورة " الجبال " : " تتزلزل الجبال بفيضانه " ؛ لكن الصورة الجديدة لا ترفض الأولى تمامًا : فصورة " مياهه " مازالت تنعكس من وراء ضمير الملكية لـ " فيضانه " ؛ علاوة على ذلك ، فإن صورة الجبال هي التي تتوارى . فالفقرة لا تنتهي بكلمة " جبال " ، فالكلمة الأخيرة هي "بفيضانه"، وجيشانه – وأخيرًا فإن قوة تهديدات الفقرة الرابعة أعظم من تهديدات الفقرة الثالثة ، فما تم التعبير عنه هناك بجملتين فرعيتين ، تم التعبير عنه هنا بجملتين رئيستين (وربما بسبب انتسابها إلى صراع قوى الطبيعة والتمرد الأسطوري للبحر) بالإضافة إلى أن المنطق يحتم أن التفكير والتأمل في التهديد العظيم يزيدان من حجمه[٨٣].

الفقرة الخامسة

נהר פלגיו ישמחו עיר-אלהים   קדש משכני עליון

نهر سواقيه تفرح مدينة الرب   مقدس مساكن العلى

اتفق معظم المفسرين – الأواخر كالأوائل – على أن هذه الفقرة هي على عكس ما هو مكتوب في الفقرة الرابعة ؛ إلا أن الأوائل يتفقون بوجه عام على أنها تبدأ بيتًا جديدًا ، حيث يفصل بينها وبين الفقرة الرابعة اللازمة المتكررة وذلك في المصدر الأصلي للمزمور ؛ كذلك يتفق المفسرون – أيضًا الأواخر كالأوائل – على أن المقصود " بمدينة الرب " هي القدس ؛ لكن لم يتفق المفسرون – لا الأواخر ولا الأوائل – بخصوص كلمة " נהר نهر " ! فما هو النهر المشار إليه ؟ وما هو المقصود بهذه الإشارة ؟ وبماذا ستسعد سواقيه " مدينة الرب " ؟ ويمكن إيجاز الآراء الأساسية في الإجابة على هذه التساؤلات على النحو التالي :

النهر הנהר	ישמחו سيفرح
المعنى المجرد للكلمة	
١- مصطلح جغرافي [٨٤]	بوفرة مياهه
٢- مصطلح كوني	بمنح الخصوبة
٣- مصطلح اسطورى	
(أ) نهر جنة عدن	بجعل القدس جنة الرب
(ب) عين بيت المقدس	
(ج) " ناهارو" في الأسطورة السورية الكنعانية	بخلق الخصوبة والوفرة في الحياة
المعنى الظاهري : مثل :	
١- فضل وحماية وعون وحضور الرب	

إذاً التفسيرات التي تفسر الكلمة بمعناها المعجمي (في الغالب تنسب لها معنى الآخرة) ولا تفسرها بمعناها المجرد ، لأن هذا الاتجاه لا يتناسب مع المعنى الاستعارى لكلمة "מימיו مياهه " وكذلك مع الفقرة السابقة .. إذاً ما هو الشاهد الاستعارى لكلمة " نهر " ؟ وبماذا " أسعدت " سواقيه " مدينة الرب " ؟ وفقاً لدورة تفسير النصوص القديمة لا يحتمل الإجابة على تلك الأسئلة إلا من خلال فهم الفقرة كلها ، بينما فهم الفقرة كلها مرتبط بحسم معنى " مدينة الرب " ، ولحسم هذا المعنى لا يجب أن نتجاهل الحقيقة الواضحة وهى أن المزمور لم يذكر لا " القدس" ولا " صهيون " ، ومن هنا ليس المقصود هو مصطلح جغرافي معروف سواء في تلك الأيام ، أو في آخرة الأيام ، وإنما هو رمز [٨٥] ،ولكن لأي رمز ؟ مرة أخرى لا يمكن قبول هذا التفسير إلا مع شرح الفقرة كلها ؛ وأول شيء يجب أن ندركه في الفقرة وهو الترتيب الخاص بكلماتها : " נהר פלגיו ישמחו עיר אלהים نهر

سواقيه يفرح مدينة الرب " وهو ترتيب تتميز به كل جملة فعلية فيها المسند إليه – من أجل التأكيد – يسبق المسند[٨٦].

حيث إن : " נהר نهر " = المسند إليه ؛ " פלגיו سواقيه " = حالة معلقة ؛ " ישמחו يفرح " = المسند ؛ " עיר אלהים مدينة الرب " و " קדש משכני עליון مقدس مساكن العلى " = المفعولات .. وموضوع الفقرة هو الذي ارتضى هذا البناء ، وإذا كان من المتفق عليه أن الفقرة الخامسة على عكس الفقرة الرابعة ، فإنه من الضروري أن ينعكس ذلك في بناء الفقرتين ، فالترتيب في الفقرة الرابعة : المسند ، المسند إليه ، المسند ، وفى الفقرة الخامسة : المسند إليه ، المسند . ولإبراز تجسيد هذا التعارض الشكلي تم معادلة البناء من ناحية الطابع النحوي للفقرات ، فالفقرتان مبنيتان من جمل فعلية ، وعقب التعادل البنائى النحوي للجمل فإنه يستخدم أقسام الحديث المتعادلة في وظيفة متعادلة كما وردت في السياق المتعارض ، وبذلك يتجسد التعارض بينهما بكامل قوته ، فمسند إليه الفقرة الخامسة: " نهر " جاء مقابلاً لمسند إليه الفقرة الرابعة : " مياهه " والمسند " تفرح " مقابل الأسانيد : " تعج " ، " تجيش " ، " تتزلزل ".

كذلك أيضًا توجد بعض الإشكاليات في الجزء الثاني من الفقرة : קדש משכני עליון القدوس في مساكن العلىّ ! إشكالية كلمة (משכני مساكن) أنها في صيغة جمع المذكر ، وهو جمع شاذ لها ، بدلاً من משכנות (جمع مؤنث) .. ولكن على الرغم من هذه الإشكالية فإنه لا يجب أن نحدد بشكل مبدئي أن هناك خطأ لغويًا عندما نجد صيغة – شاذة وغير مستعملة – غير موجودة في الشعر، فلا نستطيع تجاهل احتمال أن الشاعر أبدع لنفسه صيغة جديدة ، غير معروفة، حيث احتاج لصيغة خاصة للتعبير عن فكرة خاصة وإحساس خاص ، ولا نستطيع أن نتجاهل أن الشاعر تحت ضغط مشاعره وأفكاره قد حطم جدران القواعد النحوية ، ولذلك يبدو أن صاحب المزمور رفض الصيغ المعتادة " משכנות مساكن " وأختار صيغة " משכני " لكي يبتعد عن المفهوم الواقعي الملموس لصورة المعبد[٨٧]، ولكي يبرز الاستعارة في التعبير : " קדש משכני עליון مقدس مساكن العلىّ "

الذي يقابل " עיר אלהים مدينة الرب " على اعتبار أن هذا التقابل جاء ليؤكد ويجسّد ما تعبّر عنه " مدينة الرب " : وهو مشاعر الأمان التام والأحاسيس المطلقة للنفس المطمئنة[٨٨].

لاشك أن الفقرة الخامسة هي فقرة استعارية ، فجوهر الاستعارة ليس في الجانب البصري فقط وإنما أيضًا في الجانب السمعي ، ويحتمل أيضًا في الجانب النفساني ، فليس معناها في طرح المعلومات وإنما في الجوانب العاطفية ولذلك فمعنى الفقرة إذًا ليس بما قيل فيها وإنما في تداعى الخواطر وتوارد الأفكار المثارة ، وفى نشوء الحالة النفسية والاتجاه الفكري نتيجة قراءة المزمور ، ومن ناحية أخرى ، فإن لغة وسياق الفقرة لا تؤديان إلى فهم اتجاهات الفقرة ، فالفقرة في حدّ ذاتها وبموقعها لا تقدم توضيحًا لفكرة أن " الحضور الإلهي يشيع السلام والأمن على مدينة القدس " وكذلك لا تقدم الفقرة توضيحًا لفكرة أن " كل إنسان يؤمن بالعليّ ويضع ثقته فيه فقط ، يستطيع الشعور بالسلام والاطمئنان " كما يكون ذلك في " مدينة الرب " التي هي " قدس مساكن العليّ " التي تسعد " بالنهر و " فيضانه " تشبيهًا لنهر البركة في جنة عدن ، فالفقرة لا تقدم توضيحًا لأي فكرة ، وإنما يجب النظر إليها داخل أقسام الكلام التي وردت فيه ، كل قسم على حدة ، أي خلال السياق كله ، بوظيفته النحوية البنائية من حيث " الشكل " و " المضمون " ، وذلك مع كل ما أثارته الفقرة وسياقها من تداعى المعاني والأفكار ، فإن الفقرة بكلّيتها في حدّ ذاتها وفى أطار المزمور كله هي تجسيد للسلام والأمان ، فمدينة الرب بتأثير البيئة بوجود الجبل فيها = الاستقرار والقوة والحماية [٨٩] ، وبدلاً من الجبال التي ستختفي بزلزال فيضانه ، تظهر مدينة الرب "قدس مساكن العليّ " وهى التعبير الأخير في الفقرة.

الفقرة السادسة :

יעזרה אלהים לפנות בקר	אלהים בקרבה בל תמוט
يعينها الرب عند إقبال الصبح	الرب في وسطها فلا تتزعزع

من الملاحظ أن ما عبرّت عنه الفقرة الخامسة بالتصوير، تم التعبير عنه في هذه الفقرة بلغة اصطلاحية ، فهي لم تشكّل الأمن ، بل كان لها طريقة تعبير خاصة، فقامت بتفكيك المصطلح " مدينة الرب " إلى جملة : " الرب في وسطها " ، ولا يوجد ذكر لموتيف " المياه" ، لكن كان

هناك صدى لانقلاب الجبال מוט הרים (الفقرة الثالثة) باستخدام النفي בל תמוט لا تنقلب ، وبوجود ضمير الملكية " في وسطها בקרבה " وضـمير المفعوليـة في " يعينـها יעזרה" وهى إشارات إلى مصطلح " مدينة الرب " ، الذي يُنسب للجبال ، في اللحظة التي نجد تعبيرًا بالأمان في الحضور غير الفعّال والاستاتيكي للرب في الجزء الأول مـن الفقـرة السادسة: " الرب في وسطها " ، ويقابله في الجزء الثاني من الفقرة نفسها تعـبير التواجـد الفعّال والديناميكي للرب فمثلاً في التعبير " יעזרה אלהים يعينها الـرب " فالمسـند (يعينها) يشهد على " عون الرب " الذي لم يكن منفصلاً أو مصادفة وإنما هو نتيجة جوهرية لعلاقة الرب المستديمة" بمدينة الرب " بكونه في " وسطها " .. ولذلك فهي لن تنقلـب في الوقت الذي تنقلب فيه الجبال . أما تحديد الموعد الذي سيأتي فيه " عون الـرب " بأنـه " לפנות בקר عند الصبح " فهو تأكيد عون الرب (٩٠) ، وبذلك تكرر الفقـرة السادسـة فكرة الفقرة الثانية التي ورد فيها : الرب لنا ملجأ وقوة .. عونًا في الضراء ..وُجد شديدًا .. إذاً الفقرة الثانية هي انطباع شخصي (لنا) ، أما الفقرة السادسة فهي قول عام ، غير شخصي (في وسطها .. يعينها) ويتضح أن هذا الفرق هو نتيجة الفرق في طابع الفقرتين ، فالفقرة الثانية هي إعلان نابع من العقيدة ، والفقرة السادسة هي تصديق فكرى نابع مـن خواطر القلب .. وهل بذلك يجب أن نرى في معرفة الأمن الذي تحقـق بـالفكر معـادلاً للإحساس بالأمن النابع من خلال العقيدة ؟ وهل حدث تراجع بدلاً من التقدم ؟ الإجابـة على هذين السؤالين ستحسمها المكانة الوظيفية للفقرة السادسة في أطار المزمـور كلـه ، وحيث إن المفسرين يرون في الفقرة السابعة تفصيلاً للفقرة السادسة (الفقرة السادسـة : معونة الرب ؛ الفقرة السابعة: شكل وطابع هذه المعونة) فعندئذ لا يمكن اعتبـار الفقـرة السادسة نهاية لوحدة فكرية وإنما الفقرة السابعة، وبذا يمكن بحث التفسير الكلى في ضـوء بناء الوحدة المنتهية بالفقرة السادسة :

الفقرة الثانية : אלהים לנו מחסה ועז عזרה בצרות נמצא מאד

الرب لنا ملجأ وقوة عونا في الضراء .وُجد شديدًا

الفقرة الثالثة על כן לא נירא لذلك لا نخشى

בהמיר ארץ ובמוט הרים בלב ימים

بتحول الأرض وبانقلاب الجبال إلى قلب البحار

الفقرة الرابعة יהמו יחמרו מימיו ירעשו הרים בגאותו . סלה

تعج وتجيش مياهها تتزعزع الجبال بفيضالها . سلاه

الفقرة الخامسة נהר פלגיו ישמחו עיר אלהים קדש משכני עליון

نهر سواقيه تفرح مدينة الرب مقدس مساكن العليّ

الفقرة السادسة אלהים בקרבה בל תמוט יעזרה אלהים לפנות בקר

الرب في وسطها فلن تتزعزع يعينها الرب عند إقبال الصبح

يُبرز هذا البناء المعماري لهذه الوحدة بناءً معقوفـًا ، فالفقرة الثانية ترجـع صـداها في الفقرة السادسة ، وتجسد بعض أجزاء الفقرتين الثالثة والرابعة صـور الرعـب والفـزع ، وتجسد الفقرة الخامسة صورة الفرحة والسعادة والأمن ، وبذلك تمثل تقابلاً فكريًا مع الجزء الأول من الفقرة الثالثة ؛ إذًا الواقع يقول إن الفقرة السادسة هي فقرة لهائية مجملة للمشهد النفسي السابق ؛ لكن البحث في الفقرة السابعة يظهر غير ذلك :

الفقرة السابعة : המו גוים מטו ממלכות

נתן בקולו תמוג ארץ

عجت الأمم تزعزعت الممالك

أعطى صوته ذابت الأرض

من الملاحظ وجود قواسم مشتركة بين هذه الفقرة والفقرة الرابعة :

الفقرة السابعة : המו عجت

الفقرة الرابعة : יהמו تعج

وكما أن الفقرة الرابعة هي اكتمال للإعلان في الفقرة الثالثة ، فإن الفقرة السابعة تعتبر مجمل الخواطر السابقة ، وتنتسب الفقرة الرابعة إلى الفقرة الثالثة بتكرارها لموتيفاقما بترتيب معقوف. وعند مقارنة الفقرة السابعة بالثالثة تتضح النقاط التالية :

الفقرة السابعة		الفقرة الثالثة	
(أ) המו גוים	عجت الأمم	(د) על כן לא נירא	لذلك لا نخشى
(ب) מוטו ממלכות	تزعزعت الممالك	בהמיר ארץ	تحوّل الأرض
(ج) נתן בקולו	أعطى صوته	(ب) ובמוט הרים	وانقلاب الجبال
(د) תמוג ארץ	ذابت الأرض	(أ) בלב ימים (יהמו)	إلى قلب البحار ·

يتضح من خلال المقارنة أنه يمكن تحديد انتساب ما ، فباستثناء ما قيل في الفقرتين عن الأرض ، فإنه يجب الأخذ في الاعتبار أن المسند إليه في الفقرة السابعة يكرر نظيره في الفقرة الثالثة بترتيب معقوف .. كما يتشابه الدور الوظيفي للفقرة السابعة مع نظيره في الفقرة الرابعة ، فهما ينتسبان إلى الفقرة الثالثة ، ويبتدأن بتأملات حول الإعلان، حيث تشكل وحدة الفقرات من الرابعة إلى السادسة المرحلة الأولى في تأمل ما تم الإعلان عنه في الفقرتين الثانية والثالثة ، بينما تشكل وحدة الفقرتين السابعة والثامنة المرحلة الثانية، وإذا تم التعبير في المرحلة الأولى بـ " لا نخشى " بصور استعارية ، فإنه يرد في المرحلة الثانية بتعبيرات اصطلاحية فبدلاً من : " عجت الأمم " ، وبدلاً من : " انقلاب الجبال" جاء : "تزعزعت الممالك " ، وبدلاً من " تحوّل الأرض " جاء : " ذابت الأرض" .. ولذلك يمكن القول إن الإحساس بالأمن في هذه الفقرة أخذ شكلاً أكثر واقعية وأكثر عقلانية عمّا سبقها ..

وهناك معانٍ عديدة لهذه الفقرة إلا أن التفسير الشائع هو الذي يستند على مصدر من العهد القديم وهو التصور المتعلق بالعالم الآخر وهو يحمل نفس صورة آخرة الأيام في سفر إشعيا[٩١]، ويزعم بعض المعارضين لهذا التصور أن الفقرة تتحدث بصيغة الزمن الماضي ، إلا أن الرد على هذا الزعم بسيط للغاية فالجملة في عبرية العهد القديم لا يحدد زمن حدثها صيغة الفعل وإنما حالتها[٩٢].

وبعد أن رسم الجزء الأول من الفقرة صورة للشعوب الهادرة والممالك الساقطة، قيل في الجزء الثاني : أعطى صوته .. ذابت الأرض . ويرى المفسرون أن المقصود هنا هو ممارسة العقوبة ضد الأمم ، " فأعطى صوته " هو وسيلة العقوبة ، " وذابت الأرض " هي النتيجة ،

أي العقوبة نفسها .. لكن ليست العقوبة هي الأمر المقصود هنا وإنما تجلّى الـــرب لعالمـــه ، بتدخله في مسيرة التاريخ ، فأعطى هو الفعل ، " وذابت الأرض " هي رد الفعل ، فلـــيس الموضوع هنا محاكمة وعقوبة وإنما دعوة وصداها . فالأرض ماجت وتزلزلـــت بإحساســـها بالحضور الإلهي ، إذ ًا تذكر الفقرة أنه في الوقت الذي تسقط الشعوب والممالك ويســـود العالم اضطرابات وتهديدات ، عندئذ يتم الإحساس بظهور الرب فيعطى صـــوته فتـــذوب الأرض.

ومن الناحية اللغوية هناك إشكالية عدم وجود مسند إليه في الجملة؟ رغم وضوح أن المسند إليه هو الرب إلا أن الظهور الثلاثي لاسم (الرب אלהים) في الفقرتين الخامسة والسادسة، وهما الفقرتان اللتان يتحدث فيهما الشاعر من قلبه ويشعر بالحضور الإلهي، ثم تأتى الفقرة السابعة ليذكر فيها التهديدات التي تحيق بالعالم، والأصل فيها هو عدم معرفة إلوهيته في هذا العالم الذي فيه تموج الشعوب وتسقط الممالك وتسود المخاوف، فعندئذ ينطلق الصوت ويسمع ، لكن لا يعرف صاحبه ، إلا أن صاحب المزمور يعرف أن : " يهوه رب الجيوش معنا .. ملجأنا إله يعقوب (الفقرة ٨) . وكأن هذه المعرفة هي النقطة التي انطلق منها المزمور : " الرب ملجأ وقوة . وعونـــًا في الشدائد. وُجد شديدًا " (الفقرة الثانية) . ثم كانت هذه المعرفة نهاية المرحلة الأولى في تأمله : " الرب في وسطها فلن تتزعزع .. يعينها الرب عند إقبال الصبح " (الفقرة السادسة) .

وهذه المعرفة هي نهاية المرحلة الثانية : " يهوه رب الجيوش معنا .. ملجأنا إله يعقوب " إذ ًا انتهت المرحلة الأولى بجملة مُـــرْدَفَـــة [٩٣] ، والثانية بجملة نداء [٩٤] ، ففي الفقرة السادسة تم التعبير عن عون الرب بصورة غير شخصية (في وسطها ، يعينها)، بينما في الفقرة الثامنة تم التعبير بصورة تشمل أيضًا الشاعر نفسه ، علاوة على أن نهاية المرحلة الأولى جاء الأمن أضعف من الإعلان عنه " لا نخشى " ، بينما جاء في المرحلة الثانية أقوى منه ، وتثبت المقارنة بين الفقرة الثامنة والفقرة الثانية أن الجزء الثاني من الفقرة الثامنة يقابل الجزء الأول من الفقرة الثانية تقابلاً معقوفـــًا :

الفقرة الثانية (الجزء الأول) אלהים לנו الرب لنا ✕ מחסה ועז ملجأ وقوة

الفقرة الثامنة (الجزء الثاني) משגב לנו ملجأنا ✕ אלהי יעקב إله يعقوب

إذًا تنتسب الفقرة الثامنة (الجزء الأول) إلى الفقرة الثانية (الجزء الثاني) فهناك تدرّج في التعبير في الفقرة الثامنة عنه في الفقرة الثانية، فالكلمة الواحدة " משגב ملجأ " أكثـر تعبيرًا من الكلمتين " מחסה ועז ملجأ وقوة " فالمعنى الدقيق لكلمة " משגב ملاذ، حصن منيع " أي المكان المرتفع الذي يوفر الأمن لساكنيه ، فهو ليس فقط " ملجأ وقوة" أو آمن، بل أيضًا تعبير عن السمو والرفعة .. كذلك أيضًا يقابل الجزء الأول من الفقرة الثامنة الجزء الثاني من الفقرة الثانية :

" يهوه رب الجيوش معنا ← عونـًا في الشدائد، وُجد شديدًا " ، هنا يوضـح التقابل أن الإحساس بالأمن الذي عبّرت عنه الفقرة الثامنة أعظم وأقوى عمّا عبّرت عنـه الفقرة الثانية ، فالفقرة التي تتضمن فقط مسند إليه ومسند " يهوه رب الجيوش معنا " تعبّر عن الحضور الإلهي بصورة أكثر تأكيدًا .(٩٥)

ولكن ما سيأتي بعد ذلك من فقرات ليس تفكيرًا أو تأملاً أو حديثـًا يوجهه الشاعر لنفسه لتبرير ذاتي ولتدعيم عقيدته ، وإنما هو حديث موجه إلى الخارج لكي يوضح للعالم ويقـوى عقيدة الآخرين : " לכו חזו هلموا انظروا " ، فإلى مَن يوجه هذا النداء وماذا سيشاهدون ؟ هذا ما ستوضحه الفقرات الثلاثة التالية :

الفقرة التاسعة : לכו חזו מפעלות אלהים אשר שם שמות בארץ

هلموا انظروا أعمال الرب الذي جعل خربًا في الأرض

الفقرة العاشرة : שבית מלחמות עד קצה הארץ

קשת ישבר וקצץ חנית עגלות ישרף באש

مسكن الحروب إلى أقصى الأرض

يكسر القوس ويقطع الرمح المركبات يحرقها بالنار

الفقرة الحادية عشر : הרפו ודעו כי אנכי אלהים

ארום בגוים ארום בארץ

كفوا واعلموا إني أنا الرب

أتعالى بين الأمم أتعالى في الأرض

يدعو النداء لمشاهدة الصور التي وصفتها ورسمتها الفقرات من الخامسة وحتى السابعة ، فانتساب الفقرات من التاسعة وحتى الحادية عشرة لها، تم التعبير عنه أسلوبيًا ، فنهايات الفقرة الحادية عشرة : " أتعالى بين الأمم ، أتعالى في الأرض " ترجع صدى بداية ونهاية الفقرة السابعة : " عجت الأمم .. ذابت الأرض "، فالفقرة السابعة تتحدث عن ظهور الرب وعن حضوره أمام الأهوال في العالم ، هنا نسمع عن الاتصال المباشر بين قوة وجود الرب (التي تم التعبير عنها بالمحمولات : " משבית يسكّن ، ישבר يكسر ، קצץ قطع ، ישרף يحرق " والقوة المتخيلة للأمم (والتي تم عرضها بالمفعولات : מלחמות حروب ، קשת قوس ، חנית رمح ، עגלות مركبات) وإن كان المزمور قد افتتح بنفي مهابة الرب من خلال الشعور بالأمن لحضور الرب : " الرب لنا ملجأ وقوة .. لذلك لا نخشى .. " فإنه يختتم ببطلان أي سبب لهذه المهابة .. لأنه بتأمله لأفعال الرب الواقعية يرى فيها إسكات لكل ما يثير الخوف والفزع في العالم : القوس والرمح والمركبات .[96]

ترتبط الجمل بعضها ببعض بدون أداة ربط أي بشكل ارداف ، وتتقابل من ناحية البناء تقابلاً معقوفًا :

١- משבית يسكت	מלחמות الحروب
٢- קשת القوس	ישבר يكسر
٣- וקצץ يقطع	חנית الرمح
٤- עגלות المركبات	שרף באש يحرقها بالنار

في حين أن الأول الذي ذكر فيه الكل وأراد الجزء ، إلا أنه في الثلاثة الآخرين ذكر الجزء وأراد الكل [97] : فالقوس هو أخطر أدوات القتل من بين جميع الأدوات ، ففي الوقت الذي لا يمكن للرمح القتل إلا من قريب ، نجد القوس يمكنه القتل من بعيد ، وكذلك يستطيع المهاجم بالرمح العودة به ، وليس كذلك رامي القوس ، أما الأداة الثالثة

وهي" المركبات " فهي الأداة التي تخدم الحرب فقط بصورة غير مباشرة .. وقد انقسمت آراء المفسرين حول المقصود بإسكات آلات الحرب " فالمفسرون الذين يفهمون المزمور كتعبير عن الحياة الآخرة يرون أن المزمور هو تعبير عن إحلال السلام العالمي ، ويستندون في ذلك على مقارنتهم للنبوءة الواردة في سفر إشعيا (٩٨) وفى سفر ميخا (٩٩)، أما المفسرون أصحاب الرؤية العبادية الطقوسية للمزمور فيقولون إنه يرمز إلى عمل درامي في احتفال " رأس السنة " وفيه يتم مسرحة انتصار يهوه على أعدائه ؛ بينما يراه أصحاب الرؤية التاريخية (مثل رد الفعل لانتصار على عدو ، أو لفك حصار أو ما شابه ذلك) تعبيرًا عن مساعدة الرب في الحرب أو إبعاد شبح الحرب عن البلاد .. لكن كل تلك التفسيرات بعيدة تمامًا عمّا هو مكتوب في المزمور، فهي لا تتناسب مع لغة الفقرة أو مع البناء العام للمزمور ، فموتيف " إسكات أدوات الحرب " في المزمور لا يقصد به سلام الشعوب وإنما التعبير عن عدم الخوف رغم كل المخاطر ، حيث إن الرب في كل زمان وفى كل مكان ـــ " موجود بشدة " ، ومن هنا فإن " المسند إليه " لتدمير أدوات الحرب ليس هو" الشعوب " وإنما " الرب " .. إذًا الفكرة التي عبّرت عنها الفقرة هي الفكرة نفسها التي اختتمت بها المرحلة الأولى في الفقرة السادسة: " الرب في وسطها فلن تتزعزع ... يعينها " .. وكذلك هي الفكرة نفسها التي اختتمت بها المرحلة الثانية، في الفقرة الثامنة : " يهوه رب الجنود معنا .. ملجأنا. إله يعقوب " .

تتحدث الفقرة الحادية عشرة عن معرفة بالوجود الإلهي " معنا " ليس بمشاهدة أفعاله وإنما بسماع كلامه : " كفوا واعلموا " وهاتان الصيغتان من الأفعال المتقابلة مثل : "משכו וקחו اسحبوا وخذوا " (١٠٠) ، " אכל ושתה أكل وشرب " (١٠١) ، ודעי וראי فاعلمي وانظري " (١٠٢) ، فهما صورتان تتطلبان فعلين متعارضين : الأول : الميل عن " סור מרע حِد عن الشر "والثاني : التوجه إلى " העשה טוב اعمل الخير " ، ورغم أن الصيغة النحوية واحدة والجرس متساوٍ إلا أن المضمون متعارض ، فالصيغة التي لا تساعد أو تقوى المضمون وإنما تعارضه ، فإنها تخلق دائمًا التوتر وتتطلب انتباهًا خاصًا(١٠٣) .. ومن خلال الفقرة الحادية عشرة يعلن الرب ثلاثة أمور :

أ – كفوا

ب – واعلموا إني أنا الرب

جـ – أتعالى بين الأمم . أتعالى في الأرض

ولكن لا يتنهى المزمور بكلمات الرب ، فصاحب المزمور كان يستطيع أن يشهد على نفسه بكلمات أيوب : " بسمع الأذن قد سمعت والآن رأتك عيني "[١٠٤] إلا أن إدراك التواجد المستمر والمعين للرب والشعور بالخوف الذي ليس له أي أساس ، أصبحت أمورًا معروفة له ليس فقط بوصفها له وإنما أيضًا سماعها بأذنيه من قِبَل الرب نفسه – فكيف يحتبس الكلام في حلقه ؟ فور انتهاء الإعلان الإلهي يرد عليه صاحب المزمور بإعلانه هو : "يهوه رب الجيوش معنا . ملجأنا . إله يعقوب " . وهنا اكتسبت كلمات الجملة شحنة عقلية وشعورية ، فهي بمثابة إجابة ورد فعل لنداء الرب : " هلموا انظروا .. كفوا واعلموا.. " . ويحتمل أن المزمور قد أخذ الطابع العالمي ، فإعلانه عن الأمن لم يوجه لدائرة محدودة أو لطائفة معينة أو حق لأبناء شعب واحد وإنما توجه إلى الإنسان بصفة عامة ، فأي إنسان يشعر كأن النداء موجه له وأنه مدعو لمشاهدة أعمال الرب .

وأخيرًا فإن تفسير المزمور ٤٦ بعمومه وجزئياته تثبته وتؤكده الكلمات المرشـــدة فيـــه وهي: الاسم: " גוים " (ورد مرتين في الفقرتين السابعة والحادية عشـــرة)، والفعـــل: "מוט تزعزع " (ورد ثلاث مرات في الفقرات ٣ ، ٦ ، ٧) والاسم : " ארץ أرض " (ورد خمس مرات في الفقرات ٣ ، ٧ ، ٩ ، ١٠ ، ١١) وتعتبر الكلمة المرشـــدة (أرض) مقابلة في وزنها للكلمتين المرشدتين الأخرتين ولا يرجع ذلك فقط إلى عدد مـــرات ظهورها وإنما أيضًا استنادًا على موقعها الاستراتيجي في المزمور ، فقد وقعت مرة واحدة في " الإعلان " ومرة واحدة في الجزء الأول (الكلمة الأخيرة) ، وفي كل فقرة من فقـــرات الجزء الثاني (الكلمة الأخيرة) ووردت في المرات الخمس في نهاية الشطر .

وتتجمع الكلمات المرشدة لتكوّن خطوطًا عريضة لموضوع المزمور :

המו גוים - ארום בגוים

ובמוט הרים - מטו ממלכות - [עיר אלהים] בל תמוט

בהמיר ארץ - נתן בקולו תמוג ארץ - שם שמות בארץ

משבית מלחמות עד קצה הארץ - ארום בארץ

عجت الأمم - أتعالى بين الأمم

انقلاب الجبال - تزعزعت الممالك - [مدينة الرب] لن تتزعزع

زلزلة الأرض - أعطى صوته ذابت الأرض - جعل خربًا في الأرض .

مسكن الحروب أقصى الأرض -أتعالى في الأرض .

الأشعار والشعارات الشعبية الحربية :

تتسم الأشعار الشعبية الحربية بإيجازها وبساطة بنائها وبتلك الخصائص التي يختص بها فن الشعر في العهد القديم عامة: من حيث تقابل الأشطر بصوره المختلفة والجناس الاستهلالي (أي تكرير حرف أو أكثر في مستهل لفظتين متجاورتين) وغيرها، ويعتبر بعضها دنيويًا تمامًا وفقًا للمضمون ، ويبرز في البعض الآخر تنوّع ملحوظ ، أي - تعكس حالة نفسية لإنسان يسعى بوسائل مختلفة لإخضاع القوى الإلهية لسيطرته ولصالحه، ومنها ما يتميز بدينيته ، أي - تعكس موقفا لإنسان يشعر بضعفه تجاه القوى الإلهية ، ويسعى للتأثير عليها بصلواته وإذعانه ، وأخيرًا منها ما تختلط فيه تلك التنوعات المختلفة .

جدير بالذكر أن تلك الأشعار والشعارات تتسم بالطابع العبري القديم ، على الرغم من أن القليل منها يمكن أن نجد له مقابلا عند غير العبريين ، لذلك ينبغي الاهتمام بالطوبوجرافيا (الدراسة المكانية) والكرونولوجيا (الدراسة الزمنية) لتلك البقايا القليلة التي تعبّر بلغة الشعر الشعبي عن ترحالات أسباط بنى إسرائيل في الصحراء وحروب الأسباط الجنوبية ضد العماليق في الطريق إلى فلسطين وحروب يشوع ؛ وأسباط منسي ودان وغيرهم أثناء فترة الاستيطان ؛ وحروب شاؤل وداود ؛ والحروب الأهلية في عصر داود وحفيده رحبعام ، وكذلك حروب ملوك إسرائيل الشمالية في القرن التاسع وهى فترة ظهور الأنبياء[١٠٥]. وقد رصد البروفيسور موشيه سيستر عددًا كبيرًا من بقايا الشعارات والهتافات الحربية المتفرقة في أسفار العهد القديم نوجزها فيما يلي :

١- قصيدة انتقام لامك . (تكوين ٤ : ٢٣)

עדה וצלה , שמען קולי — عادة وصلة ، اسمعا قولي

נשי למך , האזנה אמרתי	امرأتي لامك أصغيا لكلامي
כי איש הרגתי לפצעי	فإني قتلت رجلا لجرحى
וילד לחבורתי	وفتى لخدشي
כי שבעתיים יוקם קיין	إنه ينتقم لقايين سبعة أضعاف
ולמך שבעים ושבעה	وأما لامك فسبعة وسبعين .

إن عادة " الثأر للدم גאולת-הדם " التي تعود إلى فترة ترحال الأسباط الإسرائيلية في الصحراء، قد امتدت أيضًا وتواصلت في عصر الملكية ، إلى أن ظهرت المحاكم القطرية والمركزية ونجحت في إقصاء هذه العادة ، وقد برزت هذه العادة في بعض القصص ، مثل تحريم قتل الإنسان أثناء نومه [١٠٦] ، وتحريم تناول الطعام وجماع الزوجات قبل القتال [١٠٧].
وغيرها من القوانين التي كانت ترتبط بعادة الثأر للدم .
وبشكل تقليدي ذُكر أن المثل الشعبي في التكوين ٩ : ٦ هو أساس عادة الثأر للدم :

שופך דם האדם	سافك دم الإنسان
באדם דמו ישפך	بالإنسان يسفك دمه

وهكذا وجدت هذه العادة الوحشية تعبيرها القوى والمناسب في هذين الشطرين القصيرين، فقد برز فيهما ليس فقط التناغم الجرسي للحرفين ד - ם - الدال والميم ، وإنما أيضًا بناء المثل نفسه كأنما هو موعظة تأديبية، فالقاتل يُحكم عليه بنفس فعلته وهى القتل، أي يموت بالميتة نفسها : فكل كلمة في الشطر الأول من المثل تتكرر بشكل عكسي في الشطر الثاني ، وهكذا يرمز شكل البناء والمضمون إلى نهاية القاتل .

٢- ترنيمة مريم (الخروج ١٥ : ٢١)

שירו ליהוה	כי גאה גאה	رنّموا ليهوه	فإنه قد تعظّم
סוס ורכבו	ראה בים	الفرس وراكبه	طرحهما في البحر

تعتبر ترنيمة مريم أقدم الأنواع الأدبية في العهد القديم التي عالجت معجزة الخروج من دلتا مصر إلى صحرائها بقيادة موسى. فهي أنشودة ليهوه المتسلط على قوى الطبيعة والتي

بواسطتها يقهر إنجازات الحضارة .. لقد اعتادت النساء الإسرائيليات لقاء المنتصرين العائدين من ميدان القتال بالدفوف والرقصات ، فهكذا ذُكر عن يفتاح [١٠٨]، وعن داود وشاؤل[١٠٩].

يصف هذا الإبداع الشعبي كيف خرجت مريم والنساء خلفها بالدفوف والرقصات لينشدن أنشودة النصر بعد أن خلّصهنّ يهوه من أيدى المصريين .. ويمكن -وفقًا للصيغة التراثية - وصف الأجواء التي صاحبت إنشاد هذه الترنيمة على النحو التالي : خرجت أحدى الفتيات ممسكة بالدف وهي ترقص وتنادى زميلاتها : رنّموا ليهوه فانه قد تعظّم وتردّ عليها مجموعة الفتيات : " الفرس وراكبه طرحهما في البحر " .. وقد ذاعت هذه الترنيمة الشعبية حيث كانت نواة في أساس ترنيمة موسى[١١٠].

٣- أنشودة عن عماليق (خروج ١٧ : ١٦)

יד על כס יה	اليد على كرسي الرب
מלחמות ליהוה	ليهوه حرب مع
בעמליק מדור דור	عماليق من دور إلى دور

بجوار رفيديم شمالي قادش ، انتصر يشوع على العماليق ، وفى هذه الحرب يظهر موسى وهو يواجه عمل الرب بيد مرفوعة إلى أعلى ، وعصا الرب في يده الأخرى[١١١].

وبعد الانتصار يبنى موسى عليه السلام مذبحًا ويطلق علية اسم " יהוה נסי يهوه نسي"، ويبدو أن ذلك كان تقليدًا متبعًا حيث بنى " جدعون " مذبحا للرب الذي وعده بالانتصار على مدين وأطلق علية اسم: " يهوه شالوم " [١١٢] ، وكذلك بنى يعقوب مذبحًا للرب الذي تجلّى له، ودعا اسمه: " בית אל – بيت إيل "[١١٣].

لكن في الترنيمة عن عماليق يفاجئنا عدم التنسيق بين اسم المذبح في القصة (الفقرة ١٥) وبداية الترنيمة (الفقرة ١٦) ويعتقد الباحثون الذين يقبلون بصيغة الترنيمة بكاملها، أن الكلمة " כס יה كرسي الرب " هي اسم الحجر الذي جلس عليه موسى (الفقرة ١٢) ، والتي أصبحت بعد الانتصار مذبحًا نصبًا ، وهو المقر غير المرئي للإله. ووفقا لذلك

فإنهم يعدّلون نهاية الفقرة (١٥) ويحذفون كلمة " יה " فتصبح الصيغة: " ויקרא שמו כסי - כס יה ودعا اسمه كرسي عرش يهوه " لكن لا يوجد في العهد القديم ذكر لمذابح أعمدة كمقر غير مرئي للإله.. ومن الأفضل إذاً تعديل بداية الترنيمة وإعادة صياغتها فبدلاً من יד על כס יה اليد على كرسي يهوه ، تصير " יד על נס יה اليد على نيس يهوه " ليتفق مع اسم المذبح وفقاً للعصا المرفوعة. إذاً يمكن أن تكون هذه الترنيمة قسم لأسباط الجنوب بجوار العمود ، حيث يذكر لنا الأدب في العهد القديم صورة للقسم مع رفع اليد نحو السماء [١١٤] ، أو وضع اليد تحت الفخذ [١١٥] ، أو القسم بجوار النصب (العمود).[١١٦]

وتمثل هذه الترنيمة الكراهية الأبدية للعماليق . فعماليق من أسباط أدوم ، وظل فترة طويلة سبط متجول ، وفترة طويلة من تاريخه مرت بمرحلة الاستيطان ولذلك يُكنى العماليق في علم الأنساب " بابن الخليلة " [١١٧] ، وكان مقر إقامتهم – في النقب [١١٨] في أنحاء قادش . وهنا نجد إشارات كثيرة عن أسباط بنى إسرائيل الذين يرتبطون بقادش ، حيث تحتل قادش مركز القصص حول " موسى عليه السلام " منشىء عقيدة يهوه ؛ وهناك إشارة أيضًا إلى أن الأسباط تلقوا شريعة ما في قادش كما ورد في سفر الخروج : " שם שם לו חק ומשפט ושם נסהו –هناك وضع له فريضة وحكم وهناك امتحنه"[١١٩] ، وفى قادش ماتت مريم وأيضًا دفنت هناك [١٢٠] . ويبدو أنه في قادش سكن واستقر سبط موسى، أي سبط لاوى ، والذي اضطر لمغادرة هذا المكان تحت ضغط العماليق ، وهذا سبب كاف للكراهية وكذلك هناك نصوص أشارت إلى أن العماليق قد ضايقوا الأسباط الذين خرجوا من مصر وارتحلوا شمالاً : ויזנב בך כל הנחשלים אחריך , ואתה עיף ויגע وقطع من مؤخرك كل المستضعفين ورائك وأنت كليل ومتعب " (التثنية ٢٥ : ١٧– ١٩)، ومن كراهيتهم للاستيطان شارك أكثر من مرة العمونيون والمؤابيون وبنو المشرق والمديانيون في الهجمات على الأسباط المستوطنين [١٢١]. وأشار سفر القضاة إلى أن العماليق وصلوا حتى

جبال إفرايم وقاتلوا هناك بوحشية وبلا رحمة (١٢٢) ، كما صوّرت ذلك أنشودة الانتقام القديمة في سفر صموئيل الأول ١٥ : ٣٣)

כאשר שכלה נשים חרבך كما أثكل سيفك في النساء

כן תשכל מנשים אמך كذلك تثكل أمك بين النساء

وصار العماليق في بداية عصر الدولة الإسرائيلية في عصر شاؤل وداود أعداء ليهوه אויבי יהוה (١٢٣) وذلك باعتبار أن يهوه حامي المدينة والاستيطان، في حين أن العماليق بقيادة " أجاج " ملكهم قد وقفوا باستمرار ضد تبلور الدولة في الجنوب .. وقد خاض شاؤل حروبًا عديدة ضد العماليق وانتصر فيها :

ויעש חיל ויך את העמלק ויצל את ישראל מיד שוסהו ــــ وفعل ببأس وضرب عماليق وأنقذ إسرائيل من يد ناهبيه " (صموئيل الأول ١٤ : ٤٨) ويبدو أن ما ورد عن شاؤل في سفر صموئيل الأول الإصحاح (١٥) كانت له اتجاهات أيديولوجية وليست تاريخية ، وهو الأمر الذي دعا كاتب السفر إلى وصف شاؤل بألوان سوداء ، لكن الشعب حفظ العهود لشاؤل وأعرب عن علاقته الإيجابية به في هذه الترنيمة :

וירם מאגג מלכו ويتسامى ملكه على أجاج

ותנשא מלכותו وترتفع مملكته (العدد ٢٤ : ٧)

ويبدو أن داود هو الذي أنزل الضربة الأخيرة بالعماليق (١٢٤). ومنذ ذلك الحين اختفى اسم هذه القبيلة من على مسرح التاريخ .. إلا أنه ورد في سفر أخبار الأيام الأول أن أسباط الجنوب : بني شمعون – هم الذين قضوا على فلول هذه القبيلة (١٢٥) ومن هنا يمكن الافتراض أن الترنيمة التي وردت في سفر العدد، تعود إلى عصر داود :

ראשית גוים עמלק عماليق أول الشعوب

ואחריתו עדי אובד وأما آخرته فإلى الهلاك (العدد ٢٤ : ٢٠)

وعلى الرغم من كل ما سبق إلا أن هناك نص آخر من أدب ذلك العصر ، يشير إلى أن العماليق انتقلوا للاستيطان داخل المملكة الشمالية كسكان وكان مسموحًا لهم الالتحاق بالجيش (١٢٦). وهذا يدل على التضارب الشديد الذي وقع فيه كاتبو تلك النصوص.

٤ – النشيد العسكري (العدد ٢١ : ١٤ - ١٥)

את והב בסופה ואת הנחלים	واهب في سوفة وأودية
ארנון ואשד הנחלים ,	أرنون ، ومصب الأودية
אשר נטה לשבת ער	الذي مال إلى مسكن عار
ונשען לגבול מואב	واستند إلى تخوم موآب

من الصعب وفقـًا لهذا اللحن العسكري تحديد مضمون الترنيمة وزمن تأليفها ، فالبداية والنهاية ناقصتان والجملة بدون مسند إليه ومسند ، وأيضًا لم يتم تحديد هوية الأماكن المذكورة ، فهذه الترنيمة ألحقها كاتب السفر عند الحديث عن تخوم موآب (الفقرة ١٣) من ناحية أخرى قيل إنها توجد في " كتاب حروب يهوه " (الفقرة ١٤)، والذي يتضمن أناشيد حروب أسباط بنى إسرائيل وانتصاراتهم ؛ من هنا يمكن الافتراض أن هذه المقطوعة الشعرية هي جزء من قصيدة حربية ، والأسماء الخاصة التي وردت فيها ما هي إلا أسماء الأماكن التي احتلتها الأسباط الإسرائيلية قبل غزوها وادي الأردن، لكن من ناحية أخرى وردت هذه الترنيمة أيضًا في قائمة المعارك أو المواقع ، كجزء من وصف الحملة في الطريق إلى موآب ، لذلك فإن افتراض " سميث " أن هذا اللحن العسكري ما هو إلا جزء من نشيد عسكري كان ينشده أسباط بنى إسرائيل أثناء حملتهم على موآب ، ويقترب أكثر من الحقيقة عندما يذكر أيضا أنه كان للعرب أناشيد عسكرية من هذا النوع ، وكان يكثرون فيها من إحصاء أسماء الأماكن وأوصافها . (١٢٧)

٥ – نشيد الانتصار على الأموريين والموآبيين . (العدد ٢١ : ٢٦ – ٣٠)

בואו חשבון ! תבנה	تعالوا إلى حشبون ! فتبنى
ותכונן עיר סיחון !	وتصلح مدينة سيحون !

כי אש יצאה מחשבון	لأن نار خرجت من حشبون .
להבה מקרית סיחון	لهيب من قرية سيحون .
אכלה ער מואב .	أكلت عار موآب
בעלי במות ארנון	أصحاب مرتفعات أرنون
אוי-לך - מואב !	ويل لك يا موآب !
אבדות . עם-כמוש !	هلكت يا أمة كموش
נתן בניו פליטים	قد صيّر بنيه هاربين
בנותיו בשבית	وبناته في السبي
למלך אמורי , סריחון .	لملك الأموريين سيحون
ונירם ! אבד	فرميناهم ! هلكت
חשבון עד-דיבון !	حشبون إلى ديبون
ונשים עד-נופח .	وخربّنا إلى نوفح
אשר עד-מידב	التي إلى ميديبا

ومن ملاحظاتنا على هذا النشيد :

١) البيت الأخير (الفقرة ٣٠) غير مفهوم ، له صيغة أخرى في الترجمة السبعينية وهي:

ונינם אבד חשבון עד דיבון ونواحهم على هلاك حشبون الى ديبون

ונשים עוד נפחו אש על מואב ونسيم كذلك نفثوا النار في موآب

وعلى الرغم من هذا التعديل إلا أن هذا البيت غير مفهوم أيضًا بدرجة كافيه ..

٢) أدى عدم وضوح مضمون النشيد وموقعه في القصة الى تفسيرات مختلفة له .. فيسبق هذا النشيد قصة نثرية (الفقرات ١٠- ٢٦) بها بعض الأشعار ، وتحكى حملة أسباط بنى إسرائيل من الجنوب الى الشمال ، والاشتباك مع سيحون ملك الأموريين وعـــن احتلال أرضه واستيطان بنى إسرائيل " في كل مدن الأموريين في حشبون وفى كـــل قراها " .

٣) تنتهي القصة بملاحظة تاريخية قصيرة (الفقرة ٢٦) : " כי חשבון עיר סיחון מלך האמורי היא , והוא נלחם במלך מואב הראשון , ויקח את כל ארצו מידו עד ארנון - لأن حشبون كانت مدينة سيحون ملك الأموريين وكان قد حارب ملك موآب الأول وأخذ كل أرضه من يده حتى أرنون " . ثم يتكرر مضمون هذه الملاحظة بعد ذلك بلغة شعرية في النشيد السابق الذي ينسب إلى " أصحاب الأمثال המשלים " . ومن هنا يعتبر هذا النشيد في صيغته التقليدية أنشودة انتصار سيحون ملك الاموريين على موآب ، وهو ما يبرز بصورة خاصة في الفقرة (٢٩) ، وهذا يعني أننا أمام نشيد أموري .

٤) يظهر البحث الدقيق في النشيد أمرين، الأول : أنه في الوقت الذي تسير فيه حملة الأسباط في القصة من الجنوب إلى الشمال ؛ فإنه في النشيد تتجه الحملة عكس ذلك، أي من الشمال إلى الجنوب : النار " خرجت من حشبون ، " هلكت حشبون الى ديبون " ، هلك شعب موآب ، الذي سكن هناك قبل احتلال سيحون لها . والثاني : أن الكلمات في الفقرة (٢٩) " למלך אמורי סיחון لملك الأموريين سيحون "، تعوق تناغم الأشطر المتقابلة التي تميّز بناء النشيد ، فلا يوجد مقابل لتلك الكلمات . وكذلك لا توجد دلائل على أن سيحون هو ملك موآب ، وحيث إن حشبون تظهر في التوراة كمدينة موآبية [١٢٨]، لذا يعتبر النشيد من البداية أنشودة انتصار بني إسرائيل على موآب في حملتهم من الشمال.

٥) قادت أخبار الحروب التي دارت بين الموآبيين وبني إسرائيل في فترة حكم بيت عمري في القرن التاسع ق . م ، الباحثين - الذين يرجعون هذا النشيد الى هذه الفترة - إلى الافتراض أن كاتب القائمة التاريخية في الفقرة (٢٦) هو الذي أضاف الكلمات الزائدة ، من ناحية الإيقاع والتقابل: " למלך אמורי סיחון لملك الأموريين سيحون " وبذلك تحوّل نشيد انتصارات بني إسرائيل على المؤابيين الى نشيد تاريخي عن انتصار سيحون ملك الأموريين على المؤابيين . ووفقاً لهذا الاعتقاد فإن كاتب

السفر فعل ذلك ليؤكد قائمته التاريخية .. وأيّد هذا الرأى كل من الباحثين : مـــائير وشطاده وايسفلد وفايفر وغيرهم .

٦) وهناك رأى أخر يقول إنه في أساس هذا النشيد توجد نواة قديمة لنشـــيد أمـــوري ، يحتفل بانتصاره على مواب (في الفقرات ٢٨- ٢٩) ، إلا أن إضافة الكلمـــات "בוא חשבון , תבנה ותכנון . עיר סיחון : تعالوا إلى حشبون ، فتبنى مدينـــة سيحون " - وهى موجهة إلى بنى إسرائيل لإعادة بناء حشبون المدمرة - تحولت النواة الأمورية " إلى نشيد يفتخر بانتصار بني إسرائيل على سيحون ملك الأموريين.

٧) وهناك من يرون في الفقرة (٣٠) إضافة تعبّر عن حماس بني إسرائيل بانتصارهم على الأموريين . وأيّد هذا الرأى من الباحثين كوس وهمفايل وآخرون .

٨) في مقابل الآراء السابقة هناك من الباحثين مثل جروسمان وغيره ، يعتقدون أن هـــذا النشيد لا يُنسب كلّية للأناشيد الشعبية التي شهدت استنساخات مختلفة ، وإنمـــا إلى نوع الإبداعات الفنية التي اهتمت منذ البداية بالبناء الفني، مثل " قصيدة دبـــورة " حيث إن موسيقاها وتركيبها مأخوذان في الاعتبار منذ البداية . ووفقـــاً لهذا الـــرأى فإن النشيد يعود إلى بني إسرائيل في مصدره وصورته الحالية ، رغم أن أصحاب هذا الرأى يرون أن الفقرة الأخيرة معيبة وأنه من الصعب تحديد زمن تأليفها إلا أن هناك أمر واضح وهو أن النشيد قديم ومضمونه: سقوط حشبون، مدينة ســـيحون ملـــك الأموريين (مقدمة النشيد) ثم يتوجه الشاعر الى بنى إسرائيل للمجيء وإعادة بنـــاء المدينة التي سقطت، في الجزء الأول (٢٨ - ٢٩) حيث يستعرض الشاعر تاريخيًـــا الأيام الماضية التي خرجت فيها النار من حشبون بقيادة سيحون الملـــك الأمـــوري، ودمرت مدن موآب ، ووقع أبناؤه وبناته في الأسر، لكن " كموش " إلههم لم يقـــف بجانبهم ، وصار هذا المصير المُرّ حال الأموريين - ولذلك أنشد الشـــاعر في الجـــزء الأخير (الفقرة ٣٠) : " هلك حشبون الى ديبون ".

٦ - أنشودة انتصار يشوع (١٠ : ١٢ - ١٣)

שמש בגבעון דום يا شمس دومي على جبعون

וירח בעמק אילון ويا قمر على وادي أيلون

וידום השמש فدامت الشمس

וירח עמד ووقف القمر

עד-יקום גוי אויביו حتى انتقم الشعب من أعدائه

أشار أحد النصوص التي تتحدث عن احتلال عاى [١٢٩] إلى تصوير يشوع كساحر عظيم ، فمن خلال عمله السحري يساعد في هلاك كل سكان المدينة ، فقد قام بتوجيه الرمح الذي بيده نحو المدينة ولم يَرُدّ يده " עד אשר החרים את כל יושבי העי –حتى حرّم جميع سكان عاى "، وكذلك يظهر يشوع في هذه الأنشودة وهو يقوم بدور مشابه ، حيث يعطى أمرًا سحريًا للشمس بالتوقف والسكون طوال الوقت الذي تستغرقه المعركة ، على الرغم من أن هذه الأنشودة في صيغتها في العهد القديم قد أُدخلت في إطار القصة التي تحكى دعاء ومناشدة يشوع ليهوه [١٣٠]، واستجابة يهوه لدعاء يشوع– وقد صوّر العهد القديم هذا الحدث كواحد من المعجزات العظيمة التي حدثت لبنى إسرائيل حيث يسرد أن يشوع أحرز انتصارًا باهرًا على خمسة من ملوك الأموريين : ملك أورشليم وملك حبرون وملك يرموت وملك لكيش وملك عجلون . وهؤلاء الملوك الخمسة ضربوا حصارًا حول مدينة جبعون التي استسلم سكانها لبنى إسرائيل ، واتجهوا إلى يشوع الذي كان وقت إذ في الجلجال . وقد استغل يشوع المفاجأة وضربهم ضربة عظيمة ويبدو أيضًا أنه أسر الملوك الخمسة ، فتفاصيل هذه الحرب غير معروفة على الإطلاق، والمعلوم فقط أن يشوع استخدم تكنيك المفاجأة : ויבא אליהם יהושע פתאום . כל הלילה עלה מן הגלגל – فأتى إليهم يشوع بغتة . صعد الليل كله من الجلجال . (يشوع ١٠ : ٩) ويبدو أيضًا أن الانتصار كان عظيمًا حيث وصفه الخيال الشعبي بأنه من ثمار تدخل يهوه :

ויהוה השליך עליהם אבנים גדולות מן-השמים ... וימותו רבים , אשר מתו באבני הברד , מאשר הרגו בני ישראל בחרב –رماهم يهوه بحجارة عظيمة من السماء ... والذين ماتوا بحجارة البرد أكثر من الذين قتلهم بنو إسرائيل بالسيف " (١٠ – ١١) . يتبين من خلال هذا الوصف أن المعجزة كانت مزدوجة : فحجارة البرد

كانت تسقط فقط على المطاردين ، وهى معجزة أعظم من تلك التي حـــدثت في مصـــر ، فالبرد في مصر ضرب فقط أملاك المصريين وليس أملاك العبريين الذين كانوا يســـكنون في جاسان .. (الخروج ٩ : ٢٥ – ٢٦) .

لقد ذُكر عدة مرات في العهد القديم وصف الإله الذي يحسم المعركة، فعلى سبيل المثال حسم يهوه حرب بنى إسرائيل مع الفلسطينيين ، كما ورد ذلك في سفر صــموئيل الأول : "וירעם יהוה בקול גדול ביום ההוא על פלשתים ויהומם וינגפו לפני ישראל – فأرعد يهوه بصوت عظيم في ذلك اليوم على الفلسطينيين وأزعجهم فانكســروا أمـــام الإسرائيليين " (٧ : ١٠) . كما يوجد وصف مشابه لهذا الحدث ولكنه أكثر شمـــولاً، في صموئيل الثاني .[١٣١]

جدير بالذكر أنه على الرغم من كل هذا الوصف ، إلا أن الملـــوك الخمســـة الـــذين اعترضوا بنى إسرائيل بجوار جبعون لا يمكن اعتبارهم حقيقة تاريخية ، فالأدب العبري القديم يميل بل ويستهوى الرقم (٥) بالذات ؛ فكذلك اعترض "كدرلعومر" وحلفـــاؤه خمســـة ملوك[١٣٢]؛ وحارب بنو إسرائيل خمسة من ملوك مدين[١٣٣] .

من الواضح أن مؤلف سفر يشوع لم يكتف بوصف هذه الأعجوبة فقط وإنما أيضًا ألحق بها أنشودة عن اشتراك الشمس في الحرب التي دارت بجوار جبعون ، والتي أخـــذها مـــن "ספר הישר – سفر ياشر " وذكر فيها كيف أثّـــر يشوع على الشمس لكـــي تقـــف "حتى ينتقم الشعب من أعدائه " . لكن لكي نقرأ هذه الأنشودة قراءة واعية: هناك عـــدة احتمالات :

١ - إن القتال استمر فترة طويلة جدا، لدرجة أن المحاربين تصوروا أُهم قاتلوا يومين وليس يومًا واحدًا .

٢ - أثناء القتال ظهرت في السماء ظاهرة غير عادية ويبدو أنها هي التي حسمت المعركة.

٣ - أنه ليس أمامنا صدى لتجربة حيّة واقعية وإنما زخرفة أدبية فقط تشبه ما جاء في قصيدة دبورة : " מן השמים נלחמו הכוכבים , ממסילותם נלחמו עם סיסרא - من السماء حاربت الكواكب من مساراها ، حاربت سيسرا " (القضاة ٥ : ٢٠)، ولـــذلك

يبدو لنا أن الاحتمال الأخير هو الأقرب للواقع . لقد امتزج في هذه القصيدة موتيف عالمي أخذ صور مختلفة في آداب مختلفة ، فالعالم " فريدريك " صاحب كتاب " آداب الشرق " (١٩٣٦) يذكر ظهور علامات في السماء في وصف الحرب المصرية الحيثية ، ففي واحـدة من النصوص التي تعود إلى عصر تحتمس الثالث (١٤٥٩ ق . م تقريبا) يدور الحديث عن ظهور كوكب عجيب في السماء : فبعد وصف مسيرة القتال والغنيمة الضخمة التي تم الاستيلاء عليها يتوجه الملك الى سكان النوبة قائلا : " انصتوا يا مواطني الجنـوب الـذين يسكنون فوق (الجبل الطاهر) - والذي يدعوه الناس الذين لا يعرفونه(عرش القطرين — استمعوا لمعجزة (آمون رع) للقطرين : استعد الناس للخروج للقاء ليلاً ، وإذا بنجم قد ظهر ، صاعدًا من الجنوب .. شيء من هذا لم يحدث أبدًا . فلم يبق شخص واحد واقف في مكانه . [وهنا كلمة ناقصة يبدو أنها تذكر تأثير النجم على أعداء مصر] وهم سـقطوا صرعى عرايا عرايا " . وفى النهاية يصف الذعر الذي حلّ في صفوف العدو بسبب علامـة السماء[١٣٤] ..

وهناك قصة مشابهة نجدها في تاريخ ملك الحيثيين مورشيليش الثاني (١٣٥٣ - ١٣٢٥ ق . م تقريبا) ، في السنة الثالثة لملكه بدأ مورشيليش في محاربة (أرزبا) الدولة الضـخمة والخطيرة في جنوب آسيا الصغرى ، وهنا اشتد إيمان جنوده وثقتهم في الانتصـار، بفضـل ظاهرة غير عادية في السماء ، وقد فهمها مورشيليش كفأل حسن من الإله الذي يحميه " إله الرعد الرهيب " . يقول مورشيلوش : عندما كنت في الطريق وصلت الى جبـل لاباشـا ، أظهر إله الرعد الرهيب ، وسيدى ، قوته الإلهية ، وألقى برعده فشاهده جيشـي وأيضـا شاهدته مدينة " أرزبا " ، فضرب الرعد مدينة أرزبا ، وضرب أيضًا مدينة أبشه وهى مقر " أوحاح لويش " ملك " أرزبا " ، والذي أُجبر على الركوع وهو مريض"[١٣٥].

٧ - شعار للحث على القتال (القضاة ٥ : ١٢)

קום ברק　　قم يا باراق

ושבה שביך , בן אבינעם　　واسب سبيك يا ابن أبينوعم

يشكّل هذا الشعار نواة ، نبت منها على مر السنين القصيدة الكبيرة – " قصيدة دبورة" (الإصحاح الخامس من سفر القضاة) فتلك القصيدة كما وردت في سفر القضـــاة أي في صورتها الحالية هي خلاصة أدبية لأجيال مبدعة ، فهي تتضمن أنواعًا أدبية مختلفة تم تأليفها في أزمنة مختلفة وفى ظروف مختلفة .. وعلى الرغم من أن افتتاحية القصيدة تدل علـــى أن دبورة وباراق أنشدا هذه القصـــيدة معـــا : " ותשר דבורה וברק בן-אבינעם ביום ההוא לאמור فترنمت دبورة وباراق بن أبينوعم في ذلك اليوم قائلين " (٥ : ١) إلا أن (سيجل) يرى أن دبورة هي المنشدة الرئيسة وأما باراق فهو مجيب لها فقط ويرى أيضًا أن القصيدة لها مؤلف واحد فقط ، هو دبورة :

ويستدل على ذلك من الفقرة الثالثة : אנכי ליהוה / אנכי אשירה / אזמר ליהוה אלהי ישראל – أنا ليهوه أنا أترنم أزمر ليهوه إله إسرائيل (٥ : ٣) وهى تتحدث الى نفسها قائلة :

עורי עורי דבורה	עורי עורי דברי שיר
استيقظي استيقظي يا دبورة	استيقظى استيقظى وتكلمي بنشيد .

وأن الفعل " שקמתי قمت " هو فعل مسند لضمير المتكلم وليس كما فسّر المحـــدثون بأنه صغيه قديمة لضمير المخاطبة את أنت : שקמת قمت . (١٣٦)

يبدو أن الأساس الواقعي في قصيدة دبورة هو عادة اشتراك نساء القبيلة في الحرب ، فقد كانت النساء تفعلن كل ما في وسعهن لإشعال نار الحرب ، فكنّ يُجلسن امرأة فاضلة على جمل ، وتنتقل به بين رجال القبيلة أو القبائل ، التي يكون اشتراكهم في الحرب مرغوب فيه، وتدعوهم للقتال مستعينة بالشعارات والهتافات المختلفة .

ويحكى " عارف العارف " عن عادة مشابهة عند البدو ، فيقول : " هنـــاك عـــادة مـــن عادات " الجيزو " وتدعى : " العطفة " حيث كان الغزاة ينصبون غطاء الخيمة فوق جمـــل ويجلسون بداخله أحدى الفتيات من أجل شدّ أزر المقاتلين وحثهم على الحرب ومنع ضعفاء القلوب من الهروب من ميدان المعركة " . إذ اً يحتمل الافتراض أن امرأة عبرية قديمة مـــن نساء القبائل كانت تقوم بتشجيع وحثّ القائد والأسباط كلها بهذا الشعار الحربي(١٣٧).

٨ ــ هتاف المعركة (القضاة ٧ : ١٨)

ליהוה ולגדעון

ليهوه ولجدعون

هذا الهتاف القتالي الذي جاء على لسان مجموعة مختارة من رجال سبط منسي الذين حاربوا المديانيين يجب فهمه من خلال روح القصة التي تشكّل خلفيته، فالفكرة الرئيسة في القصة هي: ليس القوة هي الأساس وإنما معونة الرب ؛ فلن ينتصر جدعون باثنين وثلاثين ألفاً وإنما بحفنة قليلة تبلغ ثلاث مائة رجلاً ، تم اختيارهم بمشورة الرب . الواقع يقول: إن مضمون هذا الهتاف في إطار القصة هو : الانتصار مؤكد للرب ولرسوله، وجدعون ..

لقد ظهرت هذه الفكرة - التي أخدت الشكل التقليدي في سفر زكريا ٤ : ٦ : " לא בחיל ולא בכוח כי אם ברוחי لا بالقدرة ولا بالقوة بل بروحي " - في النثر والشعر في العهد القديم بصياغات مختلفة : في القصة الشعبية حول حرب داود ضد جليات الفلسطيني (صموئيل الأول ١٧ : ٤٥ - ٤٧) والتي انتصر فيها داود بمقلاع وحجر، صرّح داود بتلك الكلمات الى الفلسطيني : " אתה בא אלי בחרב ובחנית ובכידון ואנכי בא אליך בשם יהוה צבאות ... וידעו כל-הקהל הזה כי לא בחרב ובחנית יהושיע יהוה , כי ליהוה המלחמות ... أنت تأتي إليّ بسيف وبرمح وبترس. وأنا آتي إليك باسم رب الجنود... وتعلم هذه الجماعة كلها أنه ليس بسيف ولا برمح يُخلّص يهوه ، لأن الحرب ليهوه " . فمن يذكر اسم يهوه ، كأنما يدعوه للمشاركة في القتال بالعمل الحقيقي ، ويستجيب يهوه لهذا النداء ويظهر بكل قوته .

أيضًا تبرز هذه الفكرة في المزامير التي تصف الحالة التي تسبق القتال ، فقيل في المزمور العشرين،الفقرة الثامنة : " אלה ברכב ואלה בסוסים ואנחנו בשם יהוה אלהינו נזכיר (נגביר) ــ هؤلاء بالمركبات وهؤلاء بالخيل . أما نحن فباسم يهوه إلهنا نذكر (نتشدد) [١٣٨] ؛ وكذلك في المزمور (١١٨ : ٨) : " טוב לחסות ביהוה מבטח בנדיבים الاحتماء بيهوه خير من التوكل على الرؤساء ". ويصلّي آسا قبل خروجه للحرب ضد زارح الكوشي ــ الذي خرج بجيش ألف ألف وبمركبات ثلاث مائة قائلاً :

יהוה אין עמך (הפרש) לעזר - בין רב לאין כח , - עזרנו יהוה אלהינו כי-עליך נשען ובשמך באנו על-ההמון הזה — أيها الرب يهوه ليس فرقـا عنـدك أن تساعد الكثيرين ومن ليس له قوة . فساعدنا يا يهوه لأننا عليك اتكلنا وباسمك قدمنا على هذا الجيش " (أخبار الأيام الثاني ١٤ : ١٠) . وكذلك يصلّى يهوشافاط ، قبل خروجـه للقتال ضد المؤابيين والعمونيين وغيرهـم : " ובידך כח וגבורה ואין עמך להתייצב وبيدك قوة وجبروت وليس من يقف معك " (أخبار الأيام الثاني ٢٠ : ٦) . لكن هـذه الفكرة الدينية موجودة في أدب الشرق القديم بوجه عام ، فهي تبرز عند المصريين وأيضًـا عند الآشوريين ، ففي وصف المعركة بجانب (قادش) وهى المعركة التي انتصر فيها رمسيس الثاني (١٣٠٠ – ١٢٣٤ ق . م تقريبًا) على الحيثيين وحلفائهم ، هناك في قادش يـدعو رمسيس الإله آمون قائلاً : أناديك يا أبي آمون ها أنا وسط غربـاء ، لم أعـرفهم ، كـل البلدان اجتمعت عليّ ، وأنا وحيد ، ولا يوجد معي أحد . تركني جنودي ولم تبحث عـني إحدى مركباتي ، أصرخ ويسمعني واحد منهم ، لكنني أنادى وحاضرًا لأعرف : آمون خير لي من آلاف الجنود وآلاف المركبات ، فهباء هو عمل الرجال الكثيرين ، وخير منهم هـو آمون ". وفى صلاة أخرى إلى آمون نقرأ مرة أخرى : " لن آخذ معي رجلاً ضخمًا لحمايتي (في ضائقتي) ، فإلهي هو حارسي " . وكذلك يوجد هـذا الموتيـف في كلمـات الإلهـة عشتر[١٣٩] إلى الملك أسرحدون (٦٨١ – ٦٦٩) : لا تثق في أحد ، أرفع عينيـك إليّ ، انظر إليّ ، أنا عشتر ، من أربلاه "[١٤٠] .

٩ – أشعار عن انتصار وهزيمة شمشون (القضاة ١٥ : ١٧ ؛ ١٧ : ٢٣ - ٢٤)

أُلفت قصص شعبية عديدة عن شمشون ، وكان محور مضمونها يدور حول وصف قـدرة شمشون في التغلب على صعوبات كثيرة بوسائل بدائية ، والانتصار على أعداء أقوى منـه وذوى ثقافة عالية .. فاسم المكان (رامات لحى) قدّم للخيال الشعبي الفرصة لإنتاج ليس فقط ، قصة سببية بل أيضًا أنشودة انتصار مليئة بروح الفكاهة ، وتتميز بالجنـاس الحـرفي وبالإيجاز :

בלחי החמור بلحى حمار

חמור חמורתים أحمق رقيع (بليد)

בלחי החמור بلحى حمار

הכיתי אלף איש قتلت ألف رجل (القضاة ١٥ : ١٥ -١٩)

يحتمل قراءة السطر الثاني : " חמור חמרתים " بمعنى " צברתי צברים כומת כומתין " كما فسّر ذلك رشي (ربي شلومو يتسحاق) [١٤١] .. وفي تلك القصص أُشير أيضًا إلى أنشودة انتصار الفلسطينيين ، إلا أن تلك الأنشودة هي بلا شك إنتاج شعبي عبري، حيث وصف الشعب لنفسه ردود أفعال الفلسطينيين وهم يذبحون الذبائح لإلههم داجون ، بعد أن قبضوا على شمشون ، واقتلعوا عينيه وقيدوه بالسلاسل النحاسية وجعلوه طاحنًا في السجن ، وهم ينشدون :

נתן אלהינו בידנו دفع إلهنا ليدنا

את שמשון אויבנו شمشون عدونا (القضاة ١٧ : ٢٣)

وبصياغة أكثر إسهابًا في الفقرة (٢٤)

נתן אלהינו בידנו دفع إلهنا ليدنا

את (שמשון) אויבנו(شمشون) عدونا

ואת מחריב ארצנו الذي خرّب أرضنا

ואשר הרבה את חללינו وكثّر قتلانا [١٤٢]

١٠- مديح شعري لشاؤل ولداود (صموئيل الأول ١٨ : ٧)

הכה שאול באלפיו ضرب شاؤل ألوفه

ודוד ברבבותיו وداود ربواته

حدث حين رجع داود من قتل جليات الفلسطيني هكذا يقص العهد القديم أن النساء خرجن من جميع مدن إسرائيل لملاقاة الملك شاؤل بالدفوف والرقص وهنّ ينشدن هذا النشيد، ويبدو أنه بعد انتصار داود على الفلسطينيين، أن أوقع بنو إسرائيل ويهوذا الهزيمة بالفلسطينيين عامة (صموئيل الأول ١٧ : ٥١ ــ ٥٤) ، ويؤكد هذا النشيد البطولة

الرائعة لداود ، وأنه على ما يبدو كان ذائعًا جدًا بين بنى إسرائيل والفلسطينيين على حـــد سواء .

لا شك أن هذا النشيد يحمل نواة تاريخية صحيحة عن أعمال شاؤل وداود ، لكن يمكن الافتراض أن النشيد هو مجمل أعمال حياقم . ولذا لا يمكن القول إنه أُلف في بداية أعمال داود . ويتشابه بناء النشيد بصورة ملحوظة مع " ملحمة جلجامش " فعند عودة جلجامش وأنجيدو إلى ديارهم بعد أن قتلا ثور السماء الذي كان يهدد مدينة " أوروك " ، حـــدث أن خرجت نساء " هيكل أوروك " وهن ينشدّن (في نهاية السطر الثالث) :

גילגמש - היפה בגברים ! جلجامش - أجمل الرجال !

אנגידו - האדיר בגברים ! أنجيدو - أعظم الرجال !

١١ - شعار العهد القديم (صموئيل الثاني ٢٠ : ١ ؛ الملوك الأول ٢١ : ١٦

فشلت ثورة أسباط الشمال الذين أرادوا الخروج عن طاعة أسباط يهوذا - في فترة حكم داود (صموئيل الثاني ١٩ : ٤١ ؛ ٢٠ : ٢) ، لكنها تكللّت بالنجاح في عصر رحبعام بن سليمان (الملوك الأول : ١٢) ، وكان لهذه الثورة صدى في الموروث الشعبي ، الذي ترك لنا صياغتين ومن المؤكد أن مرت بهما تطورات أدبية .. ووردت الصياغة الأولى في ســـفر صموئيل :

אין לנו חלק בדוד ليس لنا قِسمٌ في داود

ולא נחלה-לנו בבן ישי ولا لنا نصيب في ابن يسى

איש לאהליו , ישראל كل رجل إلى خيمته يا إسرائيل

ووردت الصياغة الثانية في سفر الملوك :

מה לנו חלק בדוד , أي قسم لنا في داود

ולא-נחלה בבן-ישי ولا نصيب لنا في ابن يسى

עתה ראה ביתך דוד الآن انظر إلى بيتك يا داود

لقد كان " شبع بن بكرى " [١٤٣] قائدًا للثورة ، وهو رجل يميني ، معـــارض ، للنظـــام الحاكم ولكنه كان " איש בליעל رجلاً شريرًا " كما نصّ على ذلك سفر صموئيل الأول (١٠ : ٢٧ ؛ صموئيل الثاني ١٦ : ٧) فقام بمحاولة أخيرة لاستعادة الملكية لبني سبطه – سبط بنيامين .. فدعا أسباط إسرائيل بالتمرد من أجل الانفصال عن يهوذا والتنازل عن أي قسم وإرث فيها ولإعلان أن سبطه غريبًا عن يهوذا . ولتوضيح الجزء الأول من الأنشودة نستعين بأقوال راحيل وليئـــة ليعقـــوب : העוד לנו חלק ונחלה בבית אבינו , הלא נכריות נחשבנו לנו .. ألنا نصيب وميراث في بيت أبينا ، ألم نُحسَب منه أجنبيتين ... " (التكوين ٣١ : ١٤ – ١٥) .. التعبير " לאהליו ישראל إلى خيمته يا إسرائيل " ، هو تعبير شائع منذ فترة الترحال ، لكن بنى إسرائيل استعملوه أيضًا في فترة الاستيطان ، فقـــد استعمله الكاتب الذي يقص هروب جيش من ميدان المعركة ، أو تحرير جنود من الأسر أو فض جمهرة من الناس . (راجع صموئيل الثاني ١٨ : ١٧ ؛ ١٩ : ٩) .

أصبحت تلك الدعوة في فترة حكم يربعام ، مع تغييرات طفيفة ، شعارًا للتحرير علـــى لسان أسباط بنى إسرائيل ، الذين تطلّعوا للتخلّص من ظلم حكم بيت يهوذا ، الذي منح امتيازات وحقوقـــًا أكثر لأبناء سبطهم .

١٢ – قول السحر (الملوك الثاني ١٣ : ١٧)

חץ תשועה ליהוה سهم خلاص ليهوه

וחץ-תשועה בארם وسهم خلاص من أرام

لم يكن الكهنة فقط بل أيضًا الأنبياء الذين اشتركوا في الحروب بصور مختلفة ، فصموئيل الذي كان كاهنًا ونبيًا قد اشترك في الحروب ضد عماليق وضد الفلسطينيين، وكان أسلوب مشاركته في الحرب هو الدعاء للرب طالبًا المشاركة الإلهية غير المباشرة (صـــموئيل الأول ٧: ٧ - ١١)، وقد ترك لنا عصر أسرة الملك آحاب [١٤٤] أمورًا من هذا النوع، فكـــان الملوك قبل خروجهم للحرب يتشاورون مع الأنبياء ويطلبون منـــهم المســـاعدة ، وكـــان الاعتقاد السائد أن النبي يمكنه التأثير على الأمر الإلهي بحسم المعركة لصالح مَن يبحث عـــن

الحماية عند النبي، وعلى ما يبدو كانت مشورة النبي أهم من مركبة إســرائيل وفرســالها " (لقب للنبي إليشع . الملوك الثاني ١٣ : ١٤) .

إن عادة استعمال السحر قبل الخروج إلى الحرب كانت منتشرة بالذات في بابل وقــد ورد في سفر حزقيال ٢١ : ٢٦ ، وصف لهذا السحر : " وقف ملك بابل على أم الطريــق على رأس الطريقين ليعرف عرافة . صقل الســهام ، ســأل بــالترافيم (١٤٥) ، نظــر إلى الكبد...".

وقد مثل يوآش ملك إسرائيل أمام النبي إليشع الذي " חלה את חליו , אשר ימות בו - مرض مرضه الذي مات به " أي وهو مريض مرض الموت ، وبكى أمامه وســأله أن يكشف له نتائج المعركة . وقد ذكر سفر الملوك صيغتين لهذا اللقاء ، الأولى فيها الكلمــات السحرية التي تؤكد الانتصار الساحق ، وفي الثانية تأكيد على انتصار جزئي فقط .

الصيغة الأولى: " فقال إليشع : خُذ قوسًا وسهامًا . فأخذ لنفسه قوسًا وسهامًا . ثم قال لملك إسرائيل: ركّب يدك على القوس . فركّب يده ثم وضع إليشع يده على يد الملك وقال افتح الكوة لجهة الشرق . ففتحها أليشع : أرم ، فرمى . فقال :

سهم خلاص ليهوه

وسهم خلاص من أرام

فإنك تضرب أرام في أفيق إلى الفناء

(الملوك الثاني ١٣ : ١٥ - ١٧)

الصيغة الثانية : وتضمنتها الفقرتان ١٨ و ١٩ ، وهي تقيد الانتصار : " ثم قال : خــذ السهام. فأخذها . ثم قال لملك إسرائيل اضرب على الأرض . فضرب ثلاث مرات ووقف. فغضب عليه رجل الرب وقال لو ضربت خمس أو ست مرات حينئذ ضربت أرام إلى الفناء. وأما الآن فإنك إنما تضرب أرام ثلاث مرات " .

إن إليشع بوضع يده على يد الملك قد منحه بذلك ثقة أقوى من السهم . وهناك صورة شبيهة بذلك عند المصريين : فالإله ست تم تصويره وهو يضع يده على كتف تحتمس الثالث (١٥٠١ – ١٤٤٧ ق . م) لكي يمنح النصر لسهمه . لقد ترك لنا هذا السهم السحري

في قصة إليشع أسلوبًا سحريًا ، أي عن طريق السحر القياسي التمثيلي ، حيث يظهر إليشع للربوبية ما عليها أن تفعله ، فهو يبدو كما لو كان يجبرها على العمل في الاتجاه الذي يريده، فهو يؤثر عليها بحركاته ـــ وهي فقط التي في يدها سهم الخلاص – لترسل هذا السهم تجاه أرام بالذات .. ومن هنا يمكن أن نفهم ظهور صدقياهو بن كنعنه الذي صنع لنفسه قـــرني حديد – أمام ملك إسرائيل وعلى لسانه كلمة يهوه: " قال: هكذا قال يهـــوه بهـــذه تنطح الآراميين حتى يفنوا " (الملوك الأول ٢٢ : ١١)، ولم يتبق منه إلا الجانـــب الـــديني فقط وهكذا نقرأ في المزمـــور ١٨ : ٣٥ : " (יהוה) מלמד ידי למלחמה (يهـــوه) الذي يعلّم يديّ القتال " .

١٣ - الشعر الملحمي .

هو شعر بطولي، يصف أعمال الآلهة والأبطال المشهورين، ويزدهر عند الشعوب في بداية تكوينها الحضاري، فكما يستمتع الطفل بسماع قصص العجائب والأســـاطير ، كـــذلك تستمتع جماهير الناس عندما يجتمعون ويستمعون للشاعر الذي ينشد لهـــم أشـــعارًا تحمـــل أحداثـــًا عجيبة وغير معتادة ، وكما يحلم الطفل وهو يقظ وينفعل ويتحمس عندما يستمع للقصص المحببة لديه ، كذلك يترك الشعر البطولي مشاعر متباينة وعميقة في نفوس مستمعيه، ولكنها لاتصل إلى التعبير الصريح عنها – كما هو الحال في الشعر الغنائي، رغم أن الانفعال بالشعر الغنائي لا يستمر زمنـــًا طويلاً وأبعاده محدودة – إلا عندما نسرد في موضوعية تامة قصص الأحداث المتتالية وفق ترتيب وقوعها، بدون حذف، فكما يتوق الأطفال ، وعامـــة الناس إلى الحصول على الإجابة عن سؤالهم : وماذا حدث بعد ذلك ؟ ومن هنا يأتي الميل إلى ربط واتصال الأشعار الملحمية بعضها ببعض ، وإنتاج وحدات أكثر شمولاً مـــن الأشـــعار البطولية ذات الموضوعات المتعددة ، وهكذا تطور الشعر الملحمي الأصيل عنـــد مختلـــف الشعوب مثل اليونانيين والهنود في العصور القديمـــة ، والأســـبان والألمـــان في العصـــور الوسطي.[١٤٦]

وهناك تفاصيل كثيرة ومهمة حول الشعر الملحمي في العهد القديم، لكنها تظل مبهمة ، إذا لم نتعرف على الشعر الملحمي في آداب الشرق القديم، حتى أن الوحدة الأدبية الصغيرة

مثل المجاز أو الاستعارة أو الرمز، لا يمكن فهمها جيدًا إلا إذا وضعنا الصورة الفنية في إطار علاقتها بالآداب المحيطة بها [١٤٧] .. فقد كان الشعر الملحمي موجودًا ومزدهرًا في البيئة التي كان يعيش فيها بنو إسرائيل ويمارسون فيها حياتهم ، ففي منطقة الهلال الخصيب كانت الأشعار الملحمية معروفة ، فعلى سبيل المثال ملاحم خلق العالم وبطولات جلجامش ، وكذلك كان الشعر الملحمي يحتل مكانة مهمة عند الكنعانيين ، أما بقايا الأدب الأوجاريتي التي تم اكتشافها حتى الآن، فإنها تنسب في معظمها إلى نوع الشعر الملحمي ، ويكفي الإشارة إلى ملحمة بعل التي تقصّ حروب "بعل" إله السماء والحياة ضد آلهة الموت ، وملحمة "دنئيل واقهات" التي تحكى الأعمال البطولية للقاضي العادل دنيئيل وابنه اقهات.. [١٤٨]

عندما عرف بنو إسرائيل التراث القديم حول ملاحم الآلهة الوثنية ، تم تشويه الأسس الوثنية التي كانت متعلقة بها في صورتها الأصلية عند الشعوب الأخرى ثم غُلّفت بأفكار جديدة تتفق مع الطابع الروحي والديني لبنى إسرائيل ، فقد رأى بنو إسرائيل في الأساطير القديمة ، ليس فقط رمزًا لظواهر طبيعية ، وإنما أيضًا رمزًا لمفاهيم أخلاقية وقومية . [١٤٩]

إن التصوير الشعري في المزمور (١١٠ : ١) : נאום יהוה לאדוני שב לימיני עד-אשית אויביך הדם לרגליך . قال يهوه لسيدي : اجلس عن يميني حتى أضع أعداءك موطئًا لقدميك " . أو الإله " מלמד ידי למלחמה – الذي يعلّم يدي القتال " (المزمور ١٨ : ٣٥) أو " בצל כנפיך תסתירני بظل جناحيك استرني " (المزمور ١٧: ٨) ، هي بمثابة نقل حرفي لصور فنية مصرية تعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد ، فيشير الوصف الأول إلى صورة " أمنوفيس الثاني على ركبتي أمه مرضعته (١٤٤٨ : ١٤٢٠) حيث صار أعداؤه موطأ لقدميه ، وأيديهم موثقة خلف ظهورهم، ويذكّرنا الوصف الثاني بصورة الإله سيت الذي يعلّم تحتمس الثالث (١٥٠٤ –١٤٤٧) استخدام القوس ؛ أما الصورة الثالثة فهي أكثر الصور تأثرًا بالفكر المصري ، فقد نُسجت على منوال الصورة المصرية الشائعة والتي يظهر فيها الإله (حورس) في صورة صقر أو الإلهة (نخبت) في صورة حدأة " يستران بظل جناحيهما " الملك . [١٥٠]

تشير بعض النصوص في أسفار العهد القديم إلى تمرد البحر ومعاونيه ومقاومتهم لإرادة خالق الكون ، ومن ثمّ أصبح البحر والأنهار المتمردة على الإله، رمزًا لقوى الشر عند بنى إسرائيل ، التي تقاوم إرادة يهوه مصدر الخير المطلق ، ولذا فإن انتصاره عليها أصبح رمزًا لعمل القضاء ، الذي يحكم على الأشرار بالعقوبات المناسبة ، رمزًا للانتصار النهائي المأمول في آخرة الأيام ، عندما يقتلع يهوه الشر من داخل عالمه ، ويلاحظ هذا التجديد في الفكر الديني عند تأمل فقرات الأنشودة الكنعانية حول حرب بعل ضد وزير البحر والتي تقول :

הנה אויביך הבעל , הנה אויביך תמחץ ,
הנה תצמית שונאיך

هوذا أعداؤك يا بعل ، هوذا أعداؤك تبيدهم ،

هوذا مبغضيك تذلهم .

ثم مقارنتها بفقرة المزمور (٩٢ : ١٠) :

כי הנה אויביך יהוה , כי הנה אויביך יאבדו
יתפרדו כל פועלי און ,

لأنه هوذا أعداؤك يا يهوه ، لأنه هوذا أعداؤك يبيدون

يتبدد كل فاعلي الإثم

إذًا أعداء يهوه يشبهون هنا فاعلي الإثم ... فبالإضافة إلى أن الانتقال من عبادة الإله الوثني إلى عبادة يهوه ، قد صاحبه مفاهيم أخلاقية تعاقب الآثم وتنصر الخير على الشر وتربط تلك المفاهيم الأخلاقية بمفاهيم قومية ، فأعداء بنى إسرائيل هم أعداء يهوه وأصبحوا يمثلون قوى الإثم وجوهر الشر، ففي كل مرة يقوم فيها شعب ما أو حاكم ما باضطهاد وإذلال بنى إسرائيل ، فإنه تتجدد الثورة القديمة لمياه البحر والأنهار عند لحظة خلق الكون ، ويعتبر هزيمة الأعداء وخلاص بنى إسرائيل من أيديهم كتجديد الانتصار القديم للرب على المتمردين ضده ، وهذا يفسر لنا إشكالية ورود الإشارات حول تمرد البحر وحلفاءه في نصوص العهد القديم، فعندما قام شعراء وأنبياء بنى إسرائيل بالصلاة من أجل خلاص شعبهم من أيدي الأعداء فإنهم كانوا يدعون يهوه باستئناف عمله في الأيام الغابرة، على سبيل المثال

في سفر إشعيا :" استيقظي استيقظي البسي قوة يا ذراع الرب، استيقظي كما في أيام القدم كما في الأدوار القديمة، ألستِ أنتِ القاطعة رهب الطاعنة التنين ". (إشعيا ٥١: ٩)[١٥١].

وعندما كانوا يريدون التعبير عن القوة الرهيبة ليهوه فإنهم يأتون ببرهان مما فعله يهوه مع مياه الغمر المتمردة ، على سبيل المثال : " يهوه إله الجيوش .. أنت متسلط علـــى كبريـــاء البحر . عند ارتفاع لججه أنت تسكتها " (المزمور ٨٩ : ٨ ـــــ ٩) وعنـــدما أرادوا وصف أي عمل إلهي تم في الماضي لصالح بنى إسرائيل وإنقاذهم من عدوهم ، مثل شق البحر الأحمر وقطع مياه نهر الأردن ، حينئذ استعملوا تعبيرات ومصطلحات وألوانًا مأخوذة مـــن خزائن التراث الأدبي المنسوب إلى أعمال الرب ضد البحر والأنهار في سفر التكوين .. على سبيل المثال : " ألست أنت المنشقة البحر ، مياه الغمر العظيم الجاعلة أعماق البحر طريقًـــا لعبور المفديين " (إشعيا ٥١ : ١٠) وكذلك بشروا ببشارات الخلاص النهائي من جـــذور الشر في المستقبل ، وصاغوا بشاراتهم على منوال صياغة الأمثال الرومانية القديمة ، علـــى سبيل المثال : " في ذلك اليوم يعاقب الرب بسيفه القاسي العظيم الشديد لوثيـــان الحيـــة الهاربة. لوثايان الحية المنحوتة ويقتل التنين الذي في البحر " (إشعيا ٢٧ : ١)[١٥٢] .

جدير بالذكر أن هناك فقرات في العهد القديم لا تشير بوضوح إلى مضمون الأساطير التي تدور حول تمرد وإخضاع البحر والأنهار ، ولكننا نشعر من خلال صورها ، بامتداد ذلك التراث الأدبي الذي يُنسب لتلك الأساطير ، أي عندما تتكرر فيها التعبيرات والموتيفات التي التصقت بالأسطورة القديمة ، فعلى سبيل المثال في " قصيدة البحر " ، فإن ما حدث لبنى إسرائيل وشق البحر تم وصفه بتعبيرات وأمثال كانت معروفة في التراث الشعري القديم حول إخضاع كبرياء البحر في الأيام الستة للخلق ، فمن أجل وصف وتصوير طاعة وامتثال البحر الأحمر لإرادة الرب التي تبغي إنقاذ بنى إسرائيل من أيدي المصريين الذين يطاردونهم ، رأى الشاعر أن لغة ذلك التراث هي الأكثر ملائمة لهذا الوصف ، وتقريبًا نسمع في فقرات القصيدة (الخروج ١٥ : ١ ـــــ ١٨) صدىً للأشعار القديمة حول إخضاع البحر أمام الرب ، ففي الفقرة الأولى في الإشارة إلى كبرياء يهوه (כי גאה גאה بأنه تعظم تعظيمًا) فالجذر " גאה تعظم " كان شائعًا استعماله في وصف المياه المتمردة ،

ويبدو واضحًا استعماله في الشعر القديم : " ירעשו הרים בגאותו (של הרים) تزعزعت الجبال بكبرياء البحر " (المزمور ٤٦ : ٤) وكذلك: " אתה מושל בגאות הרים أنت متسلط على كبرياء لجحك " (أيوب ٣٨: ١١) . كما ورد هذا الاستعمال في أقوال أحبار التلمود ففي تفسير ربي إليعازر على تمرد الأشرار المتسلطين على البحر : "ועבר בים צרה והכה בים גלים , והובישו כל מצולות יאור , והורד גאון אשור ... ويعبر في بحر الضيق ويضرب اللجج في البحر وتجف كل أعماق النهر وتُذل كبرياء أشور .. " (زكريا ١٠ : ١١) . وعندما يرمز النص إلى تعالى يهوه على البحر الثائر ضده ، حينئذ يستعمل الجذر " גאה تكبّر ــ تعظّم " كأنما يراد القول إن البحر حقيقة قد تعظّم وتكبّر إلا أن كبرياء وعظمة يهوه أعظم منه، نحو ما جاء في المزمور ٩٣ : ٤ " אדיר במרום יהוה يهوه فى العلّى أقدر " مقابل מים אדירים مياه ضخمة " (٩٣ : ٤) . كذلك جاء في بداية ذلك المزمور : **יהוה מלך גאות לבש** يهوه قد ملك . لبس الجلال (الكبرياء) وكذلك : " הירעש בקול גאונו يرعد بصوت جلاله " (أيوب ٣٧ : ٤)...

وفى الفقرة السابعة من القصيدة : ברוב גאונך תהרס קמיך وبكثرة عظمتك تهدم مقاوميك " . وتذكر في الفقرة الأولى أيضًا : " את הסוס ואת רוכבו الفرس وراكبه " وفى الفقرة الرابعة " מרכבות פרעה مركبات فرعون " التي لم تستطع مواجهة " يهوه " الذي يظهر في مواجهة المتمردين عليه فوق مركباته : " וירכב על כרוב ויעף . וירא על כנפי רוח وركب على كروب وطار ورُئي على أجنحة الريح " (صموئيل الثاني ٢٢ : ١١) ؛ " כי הנה יהוה באש יבוא וכסופה מרכבותיו لأنه هوذا الرب بالنار يأتي ومركباته كزوبعة " (إشعيا ٦٦ : ١٥) ؛ כי תרכב על סוסיך , מרכבתיך ישועה إنك ركبت خيلك مركباتك مركبات خلاص " (حبقوق ٣ : ٨).

يُكنى " يهوه " في الفقرة الثالثة بــ " رجل الحرب איש מלחמה " أي الذي يقاتل ببطولة ضد أعدائه، ثم بعد ذلك ترد في الفقرة الخامسة كلمة " תהומות أعماق البحر "

وهي تعبير شعري عن البحر الثائر : " הלוא את היא המחרבת ים , מי תהום רבה ألست أنت المنشفة البحر مياه الغمر العظيم " (إشعيا ٥١ : ١٠) ؛ وفى وصف التمرد : " נתן תהום קולו أعطت اللجة صوتها " (حبقوق ٣ : ١٠) ؛ ورمز لإخضاع التمرد : " ראוך מים , אלהים , ראוך מים יחילו , אף ירגזו תהומות أبصرتك المياه يـا رب أبصرتك المياه ففزعت ، ارتعدت أيضًا اللُجج " (المزمور ٧٧ : ١٧) . وتقابل كلمة " תהום الغمر " من الناحية اللغوية الاسم " תאמת تيامات " وهو اسم آلهة البحر الـتي تحارب الإله مردوخ في الأسطورة البابلية ، إذًا تحولت الشخصـية الميثولوجيـة في الفكـر الإسرائيلي إلى مصطلح فيزيقي[١٥٣] .

وترد في الفقرة السابعة : " חרון יהוה سخط يهوه " وفى الفقرة الثامنـة " רוח אפו ريح أنفه " ومن المؤكد أن التعبير " سخط الرب على الثائرين " كان شائعًا في الأسـطورة القديمة ، كما يتضح ذلك من بعض الإشارات في العهد القديم : " להשיב כחמה אפו , וגערתו בלהבי אש ليردّ بحمو غضبه وزجره بلهيب نار " (إشعيا ٦٦ : ١٥) ؛ قبل أن يزجر البحر ويجففه : " נוקם יהוה ובעל חמה .. يهوه منتقم وذو سخط " (ناحوم ١: ١) ؛ הבנהרים חרה יהוה , אם בנהרים אפך , אם בים עברתך هل على الأنهار غضبك أو على البحر سخطك " (حبقوق ٣ : ٨) وفى مضرب المثـل : בזעם תצעד ארץ תדוש גוים بغضب خطوت في الأرض ، بسخط دُست الأمم "(حبقوق ٣ : ١٢).

الحقيقة أن الأسفار الخمسة التي تُنسب لموسى تخلو من تلك الرموز الأسطورية التي نجدها في أسفار الأنبياء والمكتوبات والتي تركت صداها في قصيدة البحر، وربما يرجع ذلك إلى أن بنى إسرائيل قد خلعوا عن تلك الملاحم صورتها الميثولوجية الأصلية وألبسوها صورة أكثـر ملائمة لروح التوحيد الجديدة عند بنى إسرائيل ، ومع ذلك ظلّت فيها أسس معينة ، كـان يُشتمّ منها رائحة هذا الغرس الغريب، إلا أن تلك الأسفار الخمسة لم تتعاطف أو تتجـاوب معها ، ويحتمل أن الأنبياء والشعراء قد استخدموا الأمثال والزخارف والمحسنات الشـعرية للإشارة إلى تلك الملاحم ، إلا أن الأسفار الخمسة قد تعاملت معها بحذر وامتنعـت عـن ذكرها ، ولو بشكل عابر ، بل على العكس ، فيمكن أن نجد فيها علامات مقصودة لرفض

ما أوردته الملاحم القديمة ، فليس عبثـًا أن يرد في قصة الخلـق : " ויברא אלהים את התנינים הגדולים فخلق الرب التنانين العظام " (التكوين ١: ٢١) والحقيقة أن هذه الجملة مثيرة للدهشة لأن الإصحاح الأول كله في سفر التكوين يـذكر أنـواع النبـات والحيوان بشكل عام ولم يشر بتفصيل خاص إلى أنواعها الخاصة ، وأشار فقط في هذه الفقرة إلى هذا النوع الخاص (التنين) ، ومن المؤكد أن ذلك لم يحدث بدون هدف مقصود ، فربما أراد النص أن يوجه صرخة احتجاج ضد الملاحم والأساطير التي كانت شائعة ومنتشرة بين بنى إسرائيل ، فالتنانين ليست إلا مخلوقات كبقية المخلوقات ، التي خلقها الرب في الزمـان والمكان المناسبين لها لكي تخدم خالقها وتعمل وفقـًا لإرادته . وقد أشار المزمور (١٤٨) إلى هذه الفكرة عندما ذكر : " הללו את יהוה מן הארץ תנינים וכל תהומות سبّحي يهوه من الأرض يا أيتها التنانين وكل اللجج " (الفقرة السابعة)، كأنما أراد الشـاعر أن يقول لقومه : لا تحسبّن أن التنانين واللجج قد تمردت على خالقها ، بل على العكس ، فهي أول من أشترك في التسبيح العظيم مع باقي مخلوقات الأرض ، لخالق الكون سيد العـالم .. ومن ناحية الشكل فمازال الشاعر يسير في ركب الشعر القديم في أطار تراثه الأدبي ، وذلك عندما يكتب في الفقرة السادسة : חק נתן ולא יעבור وضع قانونـًا فلن يُخالَف " أي من ناحية المضمون فهو يرفض هذه الفكرة تمامًا مثلما رفضتها أسفار موسى الخمسة . (١٥٤)

إن ما قام به كاتبو العهد القديم ومؤلفوه من مزج القصص الشعبية والأشعار والملاحـم الشرقية مع نصوص العهد القديم، قد ولّد وحدات أدبية أكثر اتسـاعًا، اكتسـبت فكـرًا فلسفيًا دينيًا مجددًا، يتغير وفقـًا للظروف وملابسات الزمان والمكان، وعن طريق التحليل الأدبي لتلك النصوص أمكن التعرف بدقة كبيرة على الإبداعات المتفرقة في عدد من أسفار العهد القديم والتي كان يغنّيها وينشدها بنو إسرائيل قديمًا.

مراجع وهوامش الفصل الأول

(١) מבוא לספר תהלים . ספר ראשון . מבואר על ידי ש. ל. גורדון דפוס קוגוורטיבי . הפועל הצעיר . תל אביב . תש״ז . עמ׳ XXV .

(٢) מ . צ . סגל : מבוא המקרא . ספר שלישי. הדספה תשיעית. הוצאת קרית-ספר בע״מ . ירושלים תשל״ג . עמ׳ 518 -519 .

(٣) שם, שם , עמ׳ 521.

(٤) מבוא לספר תהלים . ספר ראשון.עמ׳ XXV .

(٥) מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא . הוצאת ספרים . יבנה . הדפסה חמישית ישראל 1978 . עמ׳ 130.

(٦) د . محمد محمد القصاص . الشعر في الآداب السامية . الكتاب الأول . الشعر العبري. مكتبة الأنجلــو المصـــرية. القاهرة بدون تاريخ . ص ٣٣ .

(٧) מבוא לספר תהלים . עמ׳ XLVIII

(٨) שם، שם . עמ׳ LII — LIII.

(٩) מ.סיסטר. בעיות הספרות המקראית . הוצאת הקיבוץ המאוחד . ספרית " עמית " תל אביב 1951 . עמ׳ 34.

(١٠) מבוא לספר תהלים . עמ׳ LII.

(١١) قارن: **אבות דרבי נתן פ״א** الذي يقول: في البداية كانوا يعتبرون أسفار الأمثال ونشيد الأناشيد والجامعة من أسفار الأبوكريفا- أي التي لم تلحق بالعهد القديم، لأن رجال الدين القدماء أهملوها في حينه — حتى جاء رجال المجمع الكبير وفسّروها..إلخ، أي فسّروها بطابع روحاني ديني لتهيئة دخولها ضمن الكتب المقدسة.

انظر: מ. צ . סגל : מבוא המקרא . ספר שלישי. עמ׳ 669 .

(١٢) Allegori : وتقابلها في العبرية **משלה** . أي تفسير نصوص العهد القديم عن طريق التعمّق والتبسّط والتوسّع (**דרש**) والمثل كرمز لأمور مهمة.

انظـــــر: דן פינס, קפאי פינס, מלון לועזי עברי המורחב, הוצאת ספרים, תל-אביב, 1981, עמ׳ 45.

(١٣) قارن: هوشع ٢: ٤ وما بعدها؛ إرميا ٢: ٢ ؛ حزقيال ١٦.

(١٤) מ. צ . סגל : מבוא המקרא . ספר שלישי. עמ׳ 670 .

(١٥) الشولامية: ورد ذكرها في الفقرة الأولى من الإصحاح السابع وتم تفسيرها كالشونامية التي ورد ذكرها في سفر الملوك الأول ١: ٣، والملوك الثاني ٤: ٨، ١٢، ويقول "سيجل" إن هذا التفسير ضعيف ويؤيد تفسير أحبار التلمود الذين أرجعوا الاسم بطريقة التعمّق والمجاز إلى لغة (سلام) وسلام لغةً من أورشليم، أي أن الشولاميت هي الأورشليمية.

שם שם . עמ׳ 670.

(١٦) שם, שם, עמ׳ 670.

(١٧) توسفتا سنهدرين ١٢: ١٠.

راجع: מ. צ. סגל : מבוא המקרא . ספר שלישי. עמ' 671 .

(١٨) على سبيل المثال جاء الفعل נטר حرس (١ : ٦) بدلاً من الفعل שמר الشائع في لغة العهد القديم ؛ والفعل טנף بدلاً من גאל خلّص ؛ والأسماء المتأخرة مثل סתו خريف (٢ : ٩ ، ١١) بدلاً من חורף شتاء ؛ ברותים شجرة السرو (١ : ١٧) بدلاً من ברושים ؛ מדרגה مدرج (١ : ١٣) بدلاً من מעלה؛ وكذلك وجود كلمة فارسية פרדס بستان (٤ : ١٣) وكلمة يونانية - אפריון محفة (٣ : ٩)؛ واستعمالات لغوية متأخرة مثل استعمال الاسم الموصول ש بدلاً من אשר والاقتران الحرفي של مع الكلمة التالية لها مثل של שלמה (٣ : ٧) - كما في المشنا ؛ كذلك استعمال قليل لواو القلب ويكثر في السفر استعمال الفعل المسند إلى المذكر بدلاً من صيغة الفعل المسندة للمؤنث مثل : אתכם (٢ : ٧) بدلاً من אתכן ؛ תעוררו بدلاً من תעוררנה .

لكن على الرغم من ذلك لا يجب انتساب الأناشيد كلها إلى عصر متأخر ، على العكس ، يبدو أن اغلبها قديم جدا ربما يرجع إلى أيام الهيكل الأول ، فقد ذكرت المدينة (ترصة) إلى جانب (أرشليم) (٦ : ٤) إشـارة إلى القرن التاسع أو القرن الثامن قبل الميلاد .

- מ . צ . סגל . מבוא המקרא . ספר שלישי . עמ' 668 - 684 .

(١٩) מבוא לספר תהלים . עמ' LIII.

(٢٠) יחזקאל קויפמן . תולדות האמונה הישראלית . כרך שני . ספר ראשון. הוצאת מוסד ביאליק . דביר . תל אביב . הדפסה תשיעית בדפוס " כתר " ירושלים . תשל "ו. עמ' 574

(٢١) مجد الدين محمد ابن يعقوب الفيروز آبادى . القاموس المحيط جـ ٤ . بدون تاريخ. ص ١٩٦ وانظر أيضًا : الشيخ احمد رضا . معجم متن اللغة . المجلد الأول . دار مكتبة الحياة ببيروت ١٩٥٨ . ص ١٣٨.

(٢٢) ابن منظور . لسان العرب . دار المعارف . القاهرة بدون تاريخ . مادة رثى ص ١٥٨٢.

(٢٣) المعجم الوسيط. ج ١ . ط ٣ . مجمع اللغة العربية . القاهرة ١٩٨٥ . ص ٣٤١ أما (النواح) فاجتماع النساء في المناحة ، وذلك من التقابل . يقال تناوح الجبلان تقابلا.

انظر : أبو الحسين احمد ابن فارس ابن زكريا اللغوي : مجمل اللغة جـ٣ . دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان . مؤسسة الرسالة . بيروت ط ٢ . ١٩٨٦ . ص ٨٤٧ .

(٢٤) ابن رشيق . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد. ط٥. دار الجبل . بيروت ١٩٨١ ص ٨٧٤ .

وانظر أيضًا : قدامة ابن جعفر : نقد الشعر . تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي . ط١ مكتبة الكليات الأزهرية ١٩٨٧ ص ١١٨ . وهذا خطأ من ابن رشيق ومن قدامة فالتجربة الشعرية في الرثاء غيرها في المدح .

(٢٥) הקינות : مراثي مقفاة تتلى في التاسع من آب في ذكرى خراب بيت المقدس وسائر الأحداث السيئة التي حلت على أبناء بني إسرائيل ويعتبر عاموس هو أول نبي يرثي خراب بيت إسرائيل : " سقطت عذراء إسرائيل لا تعود تقوم انطرحت على أرضها ليس من يقيمها " (عاموس ٥ : ٢)

انظر : אנציקלופדיה אוצר ישראל . חלק תשיעי , בהוצאת שאפירא ואלנטין בשנת תר"יה לפ"ק . עמ' 177 .

(٢٦) راجع إرميا ٩ : ١٧ - ١٨ وقارن مرثيات داود في (صموئيل الثاني ١ : ١٧ ؛ ١٩ : ١).

(٢٧) لقد رأى البعض أن تقابل الشطرات في الشعر العبري القديم إنما يرجع إلى ازدواج الجوقة في الحلقات الشـــرقية (راجع الخروج ١٥ : ٢٠) ولكن الأحرى أن نرجعه إلى ذلك القانون الطبيعي ونعنى بـــه تقابـــل الطـــرفين (symmetry) .

انظر د/ محمد محمد القصاص . الشعر في الآداب السامية .ص ٥ ، ٦

(٢٨) מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא . עמ' 133 .

(٢٩) G.W.Anderson : A Critical Introduction to the Old Testament . Gerlard Duchwort Co. L.T.D. 3 Hewrtetta stereet . London , p. 127 .

(٣٠) وكذلك أيضًا إشعيا ٤٠ : ٧ ؛ ٤١ : ١٤ .

(٣١) التقابل التكميلي תקבולת משלימה هو أكثر انواع التقابل شيوعـــًا في الشعر العبري القديم، ويضيف لـــه فكرة أو خيالا أو شرحًا أو تفصيلاً . والتقابل في هذا النوع ليس في المضمون بل في الشكل فقط ، وأحيانـــًا يواصل الشطر الثاني فكرة الشطر الأول ، ولا يوجد فيه أي كلمة تقابل آيا من كلمات الشطر الأول .

انظر : מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא. עמ' 123 .

(٣٢) מ . צ . סגל . מבוא המקרא . ספר ראשון . עמ' 64 .

(٣٣) د/ محمد محمد القصاص . الشعر في الآداب السامية. ص ١٣ .

(٣٤) מנחם סוליאלי ומשה ברכוז . לקסיקון מקראי, כרך שני הוצאת דביר , תל אביב , הדספה שניה תשל"ו ערך קינה , עמ' 786 .

(٣٥) وبالإضافة إلى ذلك كان داود شغوفـًا بالموسيقى يضرب على القيثارة بمهارة فائقة (صموئيل الأول ١٦ : ١٨ - ٢٣ ؛ صموئيل الثاني ٦ : ٥) وقد أشار عاموس وعزرا إلى موهبته في الموسيقى (عزرا ٣ : ١٠ ؛ عاموس ٦ : ٥ ؛ وكذلك أيضًا نحميا ١٢ : ٢٤ ، ٣٦ ، ٤٥ ، ٤٦) وينسب إلى داود ثلاثة وسبعون مزمورا كما ذكر في عناوين هذه المزامير في الأصل العبري ، كما انشد أنشودة النجاة والكلمات الختامية التي نطق بها (صموئيل الثاني ١ : ١٧ - ٢٧ ؛ ٣ : ٣٣ ؛ ٣٤ ؛ ٢٢ ؛ ٢٣ : ١ -٧) . ويقول عنه بياليق:؛ انه كان لداود كمان معلق فوق سريره في مقابلة النوافذ، وعندما ينتصف الليل تهب رياح شمالية خفيفة تداعب أوتاره فتتحرك بهدوء ، ويعزف الكمان من تلقاء نفسه ، وعندما ينهض داود يبث ما في نفسه شعر أو نغم .. وهكذا كرس داود ليليه للشعر والغناء حتى أصبح دينه طوال حياته .

انظر : حاييم نحمان بياليق . نخبة من شعره ونثره . نقل إلى العربية بقلم راشد حسين . دار النشر " دفير " تل أبيب ١٩٦٦ . ص ١٢٣ .

(٣٦) The poem is considered one of the gems of Hebrew poetry: Georg . L . Robinson : leaders of Israel . A brief history of Hebrew Association press . new york 1920 ,p 22.

(٣٧) " the merits of this one composition David is entitled to a place among - the writers of the world greatest Lyric poetry . " The interpreter's bible , Vol . 2 . p 1045 .

(٣٨) " We know nothing of David which presents him in better light T . H . Robinson : The Poetry of the O . T . London 1947.

(٣٩) Stenley Gevirtz . Pattern in the early Poetry of Israel . Chicago , 1963 , p .72.

(٤٠) لمزيد من التفاصيل عن هذه النظرية . انظر :

יעקוב בזק :יסודות פיוגרטיביים בשירה המקראית . (הזהות) . כתב עת ליצירה יהודית , כרך א׳ . ירושלים . תשמ״א . עמ׳ 260 - 264 .

(٤١) القوس في اللغة اليونانية bios تعنى القوس والحياة في آن واحد ، وفى هذا المعنى المزدوج للكلمة نقف عند تعريف الفليسوف اليوناني هيراقليطس لها : " الهوية بين الحياة والموت" ، ويقول " يسمى القوس بالحياة ، لكن عمله هو الموت " ربما كان يعبر بذلك عن وحدة الأضداد بصفة عامة .

Gorge . L . Robinson . leaders of Israel . pp 122 -123

(٤٢) حيث أثار الإكرام الذي ناله داود لانتصاره على " حليات " غيرة شاؤل الذي أصبح عدوًا لداود منذ ذلك الحين (صموئيل الأول) حيث صعد نجم داود بعد هذا الانتصار ، وبالإضافة إلى ذلك فقد رأى شاؤل أن تنبؤ صموئيل بانتقال المُلك إلى من هو خير منه (صموئيل الأول) قد قُرب تمامه في داود فحاول أن يمنع جهد المستطاع ، ومن ذلك الحين أصبح داود طريدًا ، ولكنه عندما سمع بما حدث في معركة جلبوع حزن لمصرع شاؤل ويوناثان رغم كل ذلك . ولمزيد من التفاصيل انظر :

Bernard W . Anderson . The Living world of the Old Testament . Fourth Edition . London Group . UK Limited . England 1988 . pp 219 - 220

(٤٣) جدير بالذكر أن المراثي في العهد القديم تحمل بوجه عام طابعًا دنيويًا ، وهى كذلك في بقية مراثي داود ، وكذلك المراثي في إشعيا ١٤ : ٤- ٢١ ؛ ١٥ ؛ ١٨ ؛ ١٩ . وعاموس ٥ : ٢ وغيرها .

—— מ . צ . סגל : מבוא המקרא . ספר ראשון . הדספה תשיעית . הוצאת קרית-ספר בע״מ . ירושלים תשל״ג . עמ׳ 199 .

(٤٤) יהודה ת . רדאי : על הכיאזם בסיפור המקראי . (בית המקרא) מסי ט׳. ירושלים תשכ״ד. עמ׳ 61 .

(٤٥) هناك من الباحثين من يخرج جملة : " ויאבדו כלי מלחמה - وبادت آلات الحرب " من متن المرثية ويستند في ذلك على ترجمتها في النسخة الجديدة للعهد القديم التي استكملت في الولايات المتحدة عام ١٩٥٢ - في صياغة جديدة منقحة ، وانتقالها إلى الهامش كملحوظة جانبية من الكاتب .

انظر : יהודה ת . רדאי : על הכיאזם בסיפור המקראי . עמ׳ 62 .

(٤٦) ש . א ליונשטאם . לתורת המבנה הכיאסטי במקרא . ספר ארובך . מאמרים בחקר התנ״ך . בעריכת ד״ר : א . בירם . קרית ספר . ירושלים . תשט״ו . עמ׳ 28 - 30 .

(٤٧) יהודה .ח. רדאי : על הכיאזם בסיפור המקראי . עמ׳ 61 ــــ 62 .

(٤٨) יעקב בזק : קינת דוד על שאול ו יהונתן . בית המקרא מס׳ כ״ז . ירושלים תשמ״ב ..עמ׳ 251 .

وقد قام " بازق " بتطبيق هذا البناء على المزمور ١٤٥ حيث قام بترتيب فقرات المزمور داخل دائرة من خــلال تقابل شكل من كل مجموعة ثلاثية الفقرات ، بينما الفقرة الرئيسة تتوسط مركز الدائرة .

راجــع : יעקוב בזק : אור חדש על תהלים קמ״ה . סיני כרך פה . ירושלים תשל״ט . עמ׳ רעב - רעה .

(٤٩) שם שם . עמ׳ 251 .

(٥٠) שם שם . עמ׳ 251 .

(٥١) إن الأصوات الطبيعية على اختلاف مصادرها ليست من المقاطع الواضحة في شيء ولكنها تؤثر في أذهاننا تأثيرًا إذا أردنا التعبير عنه نطقنا بمقطع أو لفظ يشبهه -وهذا ما نريد به حكايــة الصــوت أو محاكــاة الأصــوات Onomatopoeia .

انظر : جرجي زيدان - الفلسفة اللغوية . دار الجيل . بيروت ط ١ ١٩٨٢م ، ص ١١٠ .

وانظر أيضًا : ستيفن أولمان . دور الكلمة في اللغة . ترجمه وقدم له وعلق عليه د. كمال محمد بشر . مكتبــة الشباب . ط٢ القاهرة ١٩٦٩ . ص ٧٤

(٥٢) יעקוב בזק : קינת דוד . עמ׳ 259 .

(٥٣) استعير هذا المصطلح من د. تمام حسان : مناهج البحث في اللغة . دار الثقافة . الدار البيضــاء ١٩٧٠م . ص ٣٠٠ .

(٥٤) יעקוב בזק : קינת דוד . עמ׳ 247 - 248 .

(٥٥) عبد العزيز موافي . مفهوم أدب الحرب وإشكاليات التعبير . مجلة الثقافة الجديدة العدد ١٦١ . القاهرة ٢٠٠٣ . ص ٤٠ .

(٥٦) מ .סיסטר : מבעיות הספרות המקראית . עמ׳ 71 .

(٥٧) שלמה דב גויטיין : עיונים במקרא . מהדורה שלישית מתוקנת . דפוס גוטנברג , צ . כסף ובניו בע״מ . ישראל תשכ״ז . עמ׳ 239 .

(٥٨) מ . סיסטר . מבעיות הספרות המקראית . עמ׳ 96 .

(٥٩) שם שם . עמ׳ 97 .

(٦٠) سنحاريب : (اسم أكادي معناه " الإله القمر زاد عدد الأخوة " وهو ملك أشور (٧٠٤ -٦٨٢ ق . م) وقد اعتلى العرش بعد وفاة والده سرجون . وعندما بدأ سنحاريب يتجه نحو الغرب ، أخذ حزقياهو يجهز دفاعه عن بلاده ، فأرسل هدايا إلى مصر على الرغم من معارضة إشعيا(إشعيا ٣٠ : ١ -٤) وبَنَى بركـًا وقناة لجلــب الماء إلى أورشليم إذا حوصرت (الملوك الثاني ٢٠ : ٢٠) وبدأ سنحاريب يزحف نحو أورشليم ، فأرسل لــه حزقياهو هدايا كي يسترضيه فرجع عنه (الملوك الثاني ١٨ : ١٤) ، ثم عاد حزقياهو وعصى على سنحاريب ، فأرسل إليه سنحاريب رسائل يهزأ فيها بإلهه ، فبسط حزقياهو الرسائل أمام الرب وصلى ، فاستجاب يهوه لــه

وضرب جيش الآشوريين الذي كان يحاصر أورشليم ، فمات منهم ١٨٥ ألفــــاً في ليلــة واحـــدة ، فرفـــع سنحاريب الحصار وعاد إلى عاصمته (الملوك الثاني ١٩: ٣٥ - ٣٦).

راجع : قاموس الكتاب المقدس . مكتبة المشعل . بيروت . ط٦ ١٩٨١ . ص ٤٨٧ .

(٦١) سلاه . تعبير موسيقى ورد إحدى وسبعين مرة في تسعة وثلاثين مزمورًا ، كما ورد ثلاث مرات في سفر حبقوق . ويظن البعض أن الكلمة تعنى تقوية اللحن وتوقيعه بشدة ، وفى هذا المعنى يتوقف المرنمون لـــتُسمع الآلـــة الموسيقية وحدها . ويظن آخرون أن معناها وقفة موسيقية ، فتتوقف الآلات الموسيقية ويصـــمت المرنمـــون . ويقول يعقوب الرهاوى إنها تشبه (آمين) التي يرددها المرنمون المسيحيون بعد سماع البركة ، فكأن (ســـلاه) تعنى " أعط بركتك " . ولكن المعنى الأساسي المقصود من هذه الكلمة غير معروف .

- قاموس الكتاب المقدس . ص ٤٧٩

(٦٢) שלמה דב גיוטיין : עיונים במקרא . עמ' 242 .

(٦٣) שם שם . עמ' 243 .

(٦٤) שם שם . עמ' 243 - 244 .

(٦٥) راجع المزمور ١٤٥ .

(٦٦) שם שם . עמ' 244 - 245 .

(٦٧) باركي يا نفسي يهوه وكل ما في باطني ليبارك اسمه القدوس .

(٦٨) שלמה דב גיוטיין : עיונים במקרא . עמ' 245 .

(٦٩) راجع حزقيال ١٧ : ١٩ .

(٧٠) שלמה דב גויטיין : עיונים במקרא . עמ' 246 .

(٧١) מ . וויס : המקרא כדמותו . מהדורה שלישית , מתוקנת ומורחבת . מוסד ביאליק . ירושלים תשמ"ז . עמ' 297 .

(٧٢) ويجدد "موفينكل" بناءً على أسطورة المعركة بين الأمم " التي وردت في المزمور أن صعود يهوه على كرسي عرشه هو " كضامن للانتصار على أعداء بني إسرائيل " ، بينما يبرز شميدت العلاقة الوثيقة بين عيد صعود يهوه على كرسي عرشه " وعيد الحصاد חג האסיף"، حيث يعتقد أن تأكيد صاحب المزمور على أنه إذا اعتلى يهـــوه مرة ثانية عرشه ، أي إذا أمسك بملكوته من جديد ، فسوف يمنح المطر الوفير من " פלג יהוה نهر يهـــوه " (الفقرة الخامسة) .

- שם שם . עמ' 300 .

(٧٣) J,Begsrich, Einleitung in die Psalmen, Gottingen-H. Gunkle 1933, p. 81

بينما يرى (فايزر) أن هذا النوع من الدراما المتعددة القدرات يجب فهمه بناءً علـــى התיאופניה - أي على فلسفة الحلولية (نظرية التجلّي الإلهـــي للنـــاس أو حلولـــه في الطبيعـــة) والعـــرض الـــدرامي للـــ Heilsgechichte في طقوس العيد .

راجع كتاب : A . Weiser . Das Psalmen , Gottingen . 1955 .

(٧٤) ويتجلّى في هذا التفسير تبرير اختيارهم شعبًا مختارًا ليهوه وليس لـ " الله " لأن (الله) هو (رب النـــاس) و(رب العالمين) وأما " يهوه " فهو إله بني إسرائيل فقط ، وهكذا ينهض البناء الفلسفي للمزمور على هـــذا التعصب لبني إسرائيل وللإله يهوه ، وهو في نظرهم إله مستعبد يعمل لخيرهم فقط ، وإن كان هذا الخير لا يتأتى إلا بإلحاق الأذى بالشعوب الأخرى . حتى وإن ثبت أنها شعوب تؤمن بالله الواحد وتعمل بشريعته.(المؤلف).

(٧٥) وتُنسب إلى القديس " جيروم " ترجمة العهد القديم إلى اللاتينية بتكليف من البابا داماسوس وكان ذلـــك عـــام ٣٨٤م وسميت هذه الترجمة باسم الفولوجاتا **the vulgate** .

(٧٦) راجع التثنية ٤ : ٢٩ ؛ إشعيا ٥٥ : ٦ ؛ أخبار الأيام الثاني ١٥ : ٤ ، وغيرها .

(٧٧) מ . וו "ס . המקרא כדמותו . עמ' 302 .

(٧٨) يعتقد بعض الباحثين أن كلمة " בהמיר بتحوّل " هي نتيجة وقوع أغلاط مطبعية ولذلك فهـــم يقترحـــون صياغات مختلفة مثل : (בהמוג بذوبان ، בהמיש بتزحزح، בהמות بزوال ، בהמור بتبدل) واقترح " دايهود " أن " בהמיר " هي اسم ، تأثرًا بالكلمة الأوجاريتية (מהמרת بمعنى فكّ أو حلقوم) ؛ وقـــد قارنها " كاسوطو " بكلمة " מהמרות - غمرات " الواردة في سفر المزامير ١٤٠ : ١١ ؛ ويرى أيضًـــا انـــه يجب ربط الاسم " בהמיר " مع ما هو معروف من الأجاريتية " המרי " أي مع اسم مدينة الإله (موت) ، ولذلك أيضًا فإنه ينسب إلى كلمة " ארץ أرض " في هذه الفقرة ، معنى " שאול الهاوية " .

انظر : M . D . KASOTO : Baal and Mot in the Ugaritic Texts , Israel exploration journal (12) 1962 , p 81.

(٧٩) قارن التكوين ١ : ٩ - ١٠

(٨٠) راجع :

A . J . Johnson . - I . Engnell . Methodical of OT study . VT 1959 . PP 13 - 30
Hebrew Conception of kingship . in S .H Oxford, p 232 .
1958-n . 3

حيث استندت هذه المدرسة الحديثة على فرضيتين أساسيتين وهما : (١) أن المزمور مثل بقية المزامير مرتبط بالعبادة ؛ (٢) سيادة مفهوم " מלכות סאקראלית -الملكوت المقدس".

(٨١) מ . וויס . המקרא כדמותו . עמ' 305

(٨٢) قارن المزامير ٨٩ : ١٠

(٨٣) يذكر إبراهيم بن عزرا في تفسيره لفقرة سفر الخروج ١٧ : ٧ أن الجملة في لغة التوراة عندما تذكر أمرين فإنها تبدأ بالثاني لأنه الأقرب .

انظر: מ . וויס . המקרא כדמותו . עמ' 308 .

(٨٤) שם, שם.עמ' 308.

- وقارن المزامير ٨٧ : ٣ ؛ ٤٨ : ٩ . ويتضمن التاريخ الطويل لتفسير هذا المزمور ، ملاحظتين موجزتين لابن عزرا ، أولهما : أن هذا المزمور قيل في أيام حزقيا عند تراجع سنحاريب ملك آشور . وثانيتهما أن الشاعر يتحدث عن القدس في أيام " يأجوج ومأجوج **גוג ומגוג** " أي أثناء الحروب التي تسبق انقلاب آخرة الأيام .

- שלמה דב גויטיין : עיונים במקרא . עמ' 247 .

(٨٥) يقول(ابن عزرا) إنه نهر " جيحون "، وكذلك (نيفيه) بعد ربطه المزمور بنشأة الأسطورة التي تأسس عليها " عيد تتويج الرب " ، حيث إن نهر جيحون هو أسم أحد الأنهار الأربعة التي تخرج من جنة عدن . (التكوين ٢ : ١٥) راجع :

L . Neve . The Common Use of tradition . by the author Of psalm 46 and Isaiah , ET 86 [1975] p .244

- ووردت أيضًا كلمة (نهر) في التكوين ٢ : ١٠ ، وكذلك وردت اسمًا لأحدى عيون القدس (الملوك الأول ٣٣ : ٣٨ ؛ أخبار الأيام الثاني ٣٢ : ٣٠؛ ٣٣ : ١٤).

(٨٦) مقارنة مع المزمور ١٠١ : ٨ : " **לבקרים אצמית כל-רשעי-ארץ .. להכרית מעיר-יהוה כל פועלי און** -باكرًا أبيد جميع أشرار الأرض .. لأقطع من مدينة يهوه كل فاعلي الإثم " ، يتضح أنه من الصعوبة الحسم إذا كانت مدينة يهوه رمزًا أم حقيقة في هذه الفقرة من المزمور (١٠١) ، لكن يبدو أن المقصود بمدينة يهوه لا يمكن تحديده إلا مع توضيح المزمور كله الذي يبدأ بالتعبير " **מתי תבוא אלי** متى تأتي إليّ " وهو مصطلح غير واقعي وهو يرتقي بالتعبير المقابل " **בקרב ביתי** في وسط بيتي " إلى عالم الرموز ، نقف عند " **נאמני ארץ** أمناء الأرض " (الفقرة السادسة) أمام" **בני בליעל** الأشرار " (الفقرة الثالثة) يظهر أن المقصود في المرموز ليس مكانين وإنما عالمين : في البداية " وسط بيتي " (الفقرة الثانية) وفي النهاية (الفقرة السابعة) وهي منطقة الكمال والطهر . لذلك يبدو أن المقصود "بمدينة يهوه " ليس مكانًا جغرافيا ، وإنما رمزًا للقرب من الرب .

- מ .וויס : המקרא כדמותו . עמ' 311 . הערה 64 .

(٨٧) S . R . Driver , A Treatise on the Use of the tenses in Hebrew . Oxford -1972 , pp 291 – 292.

(٨٨) ويمكن مقارنة ذلك بما نجده في التعبيرات : " **בית יהוה** بيت يهوه " و " **באהלך** خيمتك " والتي وردت في سفر المزامير ٢٣ : ٦ ؛ ٢٤ : ٤ - ٥ ؛ ٢٧ : ٤ ؛ ٣١ : ٢١ ؛ ٣٦ : ٩ ؛ ٦١ : ٥ وغيرها .

(٨٩) **מ . וויס . המקרא כדמותו . עמ' 314 .**

(٩٠) قارن المزامير ٤٨ : ٢ ؛ إشعيا ٢ : ٢ ؛ ميخا ٤ : ١ ؛ حزقيال ٤٠ : ٢

(٩١) إذا حق لنا افتراض استدعاء أدبي لهذا الموعد ، فأنه يمكن رجوعه إلى الخروج ١٤ : ٢٧ حيث كان الموعد هو (**לפנות בקר** قبيل الصبح) ، وإذا كان هذا الافتراض صحيحًا فإنه يمكننا من استدعاء أدبي آخر يستند على الكلمة التالية للتعبير " قبيل الصبح " ، حيث إن جملة " **המו גוים** عجت الأمم " (الفقرة السابعة) قد ولدت بتأثير نص الخروج ١٤ : ٢٤ (**ויהם את מחנה מצרים** أشرف على معسكر المصرين) وبذلك يحدث تقابل عكسي (معقوف) بين النصين : نص الخروج : **ויהם את מחנה מצרים** وأشرف على نعسكر المصرين (الفقرة ٢٤) **לפנות בקר** عند إقبال الصبح (٢٧) ونص المزمور ٤٦ : **לפנות בקר** عند إقبال الصبح (الفقرة السادسة)

המו גוים عجت الأمم (الفقرة السابعة)

وفي هذه الحالة لا يقبل الطعن في أن حذر كلمة (המו עחת) ليس هو حذر كلمة (ויהם وأشرف) لأن الاستدعاء هنا لا يقوم على قواعد نحوية وإنما على تشابه الجرس أو الموضوع ؛ واحتمال أن يكـــون لـــــהמו גוים عحت الأمم ، دلالتان : المعنى الحرفي denotation بجانب المعنى الثانوي connotation لجملة " ויהם את מחנה המצרים وأشرف على معسكر المصريين " والذي يقصد به الرعب الذي أحدثه الرب حيث يصير الأعداء في حالة اضطراب شديد فيقتلون بعضهم البعض .

راجع : מ . וויס . המקרא כדמותו . עמ' 317 . הערה 85 .

(٩٢) راجع إشعيا ١٧ : ١٢ - ١٤.

(٩٣) מ . וויס . המקרא כדמותו . עמ' 320 .

(٩٤) משפט אחוי : جملة معطوفة أي جملة ترتبط بجملة أخرى بأداة ربط أو بالتجاور دون أداة ربط مـــع إلغـــاء التنغيم عند نهاية الجملة الأخيرة .

د. سعيد عبد السلام العكش . معجم مصطلحات النحو العبري . دار الكتاب . القاهرة ١٩٨٨م . ص ١٠٨.

(٩٥) משפט קריאה : جملة النداء . وهي جملة تعبّر عن أمر تعليمات أو ما شابه ذلك . المـــرجع الســـابق . ص ١١٤.

(٩٦)) מ . וויס . מקרא כדמותו . עמ' 322 -323 .

(٩٧) שם שם . עמ' 324 .

(٩٨) פרט שהוא כלל , כלל שהוא פרט : ذكر الجزء وإرادة الكل ، وذكر الكل وإرادة الجزء . وهي صور بلاغية تعرف بالمجاز المرسل وبالعبرية סינקדוכה ، د . سعيد عبد السلام العكش . معجم مصطلحات النحو العبري . ص ١٥٤ .

(٩٩) " فيقضي بين الأمم وينصف لشعوب كثيرة فيطبعون سيوفهم سككا ورماحهم مناجل . لا ترفع أمة سيفـــًا ولا يتعلمون الحرب فيما بعد " (إشعيا ٢ : ٤) .

(١٠٠) وقد تكررت الفقرة السابقة في ميخا ٤ : ٢ .

(١٠١) الخروج ١٢ : ٢١ .

(١٠٢) الملوك الأول ١٨ : ٤١ .

(١٠٣) إرميا ٢ : ٩

(١٠٤) מ . וויס . המקרא כדמותו. עמ' 325 - 326 .

(١٠٥) أيوب ٤٢ : ٥ .

(١٠٦) מ . סיסטר : מבעיות הספרות המקראית . עמ' 71 - 97 .

(١٠٧) راجع صموئيل الأول : ٢٦ .

(١٠٨) راجع صموئيل الأول ١٤ : ٢٦ ؛ ٢١ : ٦ ؛ صموئيل الثاني ١١: ١١ .

(١٠٩) راجع القضاة ١١: ٣٤ .

(١١٠) راجع صموئيل الأول ١٨ : ٧ .

(١١١) راجع الخروج ١٥ : ١ - ١٨ .

(١١٢) راجع الخروج ١٧ : ٨ - ١٥ .

(١١٣) راجع القضاة ٦ : ١٥ .

(١١٤) راجع التكوين ٣٨ : ٧ .

(١١٥) راجع التكوين ١٢ : ٢٢ .

(١١٦) راجع التكوين ٢٤ : ٢ .

(١١٧) راجع التكوين ٣١ : ٤٤ - ٤٨ .

(١١٨) راجع التكوين ٣٦ : ١٢.

(١١٩) راجع العدد ١٣ : ٢٩ .

(١٢٠) الخروج ١٥ : ٢٥ .

(١٢١) راجع العدد ٢٠ : ١ .

(١٢٢) " وعاد بنو إسرائيل يعملون الشر في عيني الرب فشدّد الرب عجلون ملك موآب على إسرائيل لأنهم عملوا الشر في عيني الرب ، فجمع إليه بنى عمون وعماليق وسار وضرب إسرائيل وامتلكوا مدينة النخل " (القضاة ٣ : ١٢ - ١٣ ؛ ٥ : ١٤ ؛ ٦ : ٣ ، ٢٣)

(١٢٣) راجع القضاة ٣ : ١٣ .

(١٢٤) صموئيل الأول ٣٠ : ٢٦ .

(١٢٥) راجع صموئيل الأول ٢٧ : ٨ - ١٠ .

(١٢٦) راجع أخبار الأيام ٤ : ٤٢ - ٤٣ .

(١٢٧) راجع صموئيل الثاني ١ : ٨ ؛ ١٣ .

(١٢٨) מ .סיסטר . מבעיות הספרות המקראית . עמ' 78 - 79 . نقلاً عن :
G .A . Smith . The Early Poetry of Israel . London 1910

(١٢٩) راجع إشعيا ١٥ : ٤ ؛ ١٦ : ٨ ، إرميا ٤٨ : ٤٥ .

(١٣٠) راجع يشوع ٨ : ١٨ - ٢٦ .

(١٣١) راجع يشوع ١٠٠ : ١٢ .

(١٣٢) راجع صموئيل الثاني ٢٢ : ١٤ -١٥ ، وكذلك ما يقابله في سفر المزامير ١٨ : ١٤ - ١٥.

(١٣٣) راجع التكوين ١٤ : ٢ - ٨ .

(١٣٤) راجع العدد ٣١ : ٨ .

(١٣٥) מ .סיסטר . מבעיות הספרות המקראית . עמ' 85. نقلا عن
Johannes Friedrich, Orientalische Literaturzeitung. 1936.

(١٣٦) מ . צ .סגל . מבוא המקרא . ספר ראשון . עמ' 177 .

(١٣٧) מ .סיסטר . מבעיות הספרות המקראית . עמ' 86 . نقلا عن:
עארף אל עארף, שבטי הבדואים במחוז באר שבע, הוצאת "בוסטנאי".

(١٣٨) وكذلك أيضًا المزمور ٣٣ : ١٦ - ١٧؛ ٤٤ : ٧ ؛ ٦٠ : ١٣ - ١٤ ؛ وإشعيا ٣٣ : ٣ .

(١٣٩) عشتر אשרה : آلهة الحب والخصب عند الكنعانيين والفينيقيين القدماء كانت تُقدم لها القرابين البشرية .
دافيد سجيف . قاموس عبري - عربي . المجلد الأول . ص ١٣٣ .

(١٤٠) מ .סיסטר . מבעיות הספרות המקראית . עמ'89 .

(١٤١) الحاخام شلومو يتسحاق وهو أكبر مفسري التوراة والتلمود من اليهود . عاش في القرن الحادي عشر .

(١٤٢) من الملاحظ وجود القافية الخماسية (נו נא) .

(١٤٣) شبع بن بكرى : بعد أن عصى على داود ، أسرع يوآب وراءه ، وأدركه في حصن آبل بيت معكة. وهناك قطعت امرأة رأسه ، وألقتها من السور (صموئيل الثاني ٢٠ : ١ - ٢٢)

(١٤٤) أحاب بن عمرى ، خلف أباه على عرش المملكة الإسرائيلية ، وقد بدأ حكمه حوالي عام ٨٧٥ ق . م في السنة الثامنة والثلاثين من ملك آسا ملك يهوذا (الملوك الأول ١٦ : ٢٩) . وقد تزوج من إيزابل ابنة اثبعل ملك صيدون وكانت امرأة وثنية تعبد الإله بعل ، وانقاد آحاب وراء زوجته في عبادة بعل (١٦ : ٣٠ - ٣٣) - راجع . قاموس الكتاب المقدس . ص ٣٠ .

(١٤٥) ترافيم . תרפים . كلمة عبرية معناها " مسعدات " ووردت أحيانًا بدون ترجمة (القضاة ١٧ : ٥ ؛ صموئيل الأول ١٥ : ٢٣ و١٩ : ١٦) وقد تترجم أصنامًا (التكوين ٣١ : ١٩ و ٣٤ و ٣٥) . وكان الناس يعتقدون أنها مجلبة للحظ وكانت تستشار في كل المقترحات (زكريا ١٠ : ٢) وبحسب القانون كان لمن عنده آلهة الأسرة الحق في أن يرث نصيب البكر . وقد أستعملها لابان في حران وسرقتها ابنته راحيل زوجة يعقوب ، وحملتها إلى كنعان ، ولم يكن ليعقوب علم بها ، ولما وصل يعقوب إلى شكيم أمر أهل بيته وكل من كان معه أن يعزلوا الترافيم التي بينهم (التكوين ٣١ ، ٣٥) وفي أيام القضاة كان لميخا الذي من جبل إفرايم مذبح خاص وكان بافود وترافيم وتمثال منحوت وتمثال مسبوك وبواسطتها كان يستشير الرب (القضاة ١٨ : ٥ - ٦) .. وقد أباد يوشيا الترافيم مع غيرها من الأصنام (الملوك الثاني ٢٣ : ٢٤) ومع ذلك فإنه وجد بين الشعب بعد رجوعه من السبي من يسأل الترافيم. انظر : قاموس الكتاب المقدس . ص ٢١٤ - ٢١٥ .

(١٤٦) מ . ד . קאסוטו . שירת העלילה בישראל . כתב עת כנסת . (8) ירושלים תשי"ג - תשי"ד . עמ' 121 .

(١٤٧) מ . סיסטר . מבעיות הספרות המקראית . עמ' 38 .

(١٤٨) מ . ד . קאסוטו . שירת העלילה בישראל . עמ' 186 .

(١٤٩) שם שם . עמ' 186 .

(١٥٠) מ . סיסטר . מבעיות הספרות המקראית . עמ' 40 .

(١٥١) قارن أيضًا سفر حبقوق الإصحاح الثالث .

(١٥٢) מ . ד . קאסוטו . שירת העלילה בישראל . עמ' 137 - 138 .

(١٥٣) שם, שם. עמ' 138.

(١٥٤) שם, שם. עמ' 138.

الفصل الثاني

الأشعار الدينية

كما كان لبنى إسرائيل أشعار دنيوية، تعود إلى زمن موغل في القدم، كذلك كـان لهـم بدون شك أشعار دينية قديمة ، كانوا ينشدونها في المراكز الدينية المختلفة ، فقد كانت الحياة الاجتماعية والاحتفالات القومية مرتبطة ارتباطًا وثيقـًا بعبادة الرب في المراكز الدينية، ومن هذه الأشعار:

١ - قصيدة نوح . (التكوين ٩ : ٢٥ - ٢٧).

وهى قصيدة غير إسرائيلية وينسبها العهد القديم إلى نوح علية السلام ، أي قبل ظهـور بنى إسرائيل على مسرح التاريخ ؛ وهو يقولها على مسامع أبنائه :

ארור כנען   עבד עבדים יהיה לאחיו

ברוך יהוה אלהי שם

ויהי כנען עבד למו

יפתח אלהים ליפת   וישכן באהלי שם

ויהי כנען עבד למו

ملعون كنعان   عبد العبيد يكون لإخوته

مبارك الرب إله سام

وليكن كنعان عبدًا لهم

ليفتح الرب ليافث   فيسكن في مساكن سام

وليكن كنعان عبدًا لهم

التحليل الفني :

أ ـــ يقوم بناء القصيدة على " الإيقاع التكاملي מקצב משלים " ولكن ليس بدرجة فنية كبيرة فهو " تكاملي بسيط משלים פשוט " الشطر الثاني يكمل ويتمم الفكرة في الشطر الأول بشكل بسيط بإضافة السبب والتوضيح واستكمال الفكرة فقط .

ب — يوجد في القصيدة مزاوجة جرسية (זווג הצלצול) : יפתח - ליפת وهي زخرفة لغوية لخلق جرس لطيف ورخيم على أذن السامع ، ويميل الأسلوب التوراوى إلى هذه التورية التي تنشأ من مزاوجة نطق الكلمات سواء نطق الحروف أو الحركات أو الاثنين معًا ، ويطلق أحبار التلمود عليها: לשון נופל על לשון ، أي تلاعب بالكلمات.

جـ – يوجد في القصيدة لازمة متكررة פזמון חוזר : " ויהי כנען עבד למו ولـيكن كنعان عبدًا لهم " ، لكن يحتمل أن هذا التكرار ليس إلا تضعيف لتأكيد اللعنة [١].

٢ -أشعار البركة واللعنة

تنتسب قصيدة نوح إلى نوع أشعار البركات واللعنات التي تكثر في العهد القديم. وتعتبر البركة واللعنة من الأعمال الدينية، حيث يقوم المبارك واللاعن بذلك من خلال انفعال وحماس ديني وروحاني ، أو يتحدثان بروح النبوة ، ولذلك يسمو حديثهما إلى لغة سامية من النثر الموزون أو الشكل الشعري ، وينتسب إلى هذا بركة وداع رفقة [٢] ، والتي استعملت بعد ذلك لمباركة الأزواج [٣] ، وذكرت التوراة منها بيتًا واحدًا (التكوين ٢٤ : ٦٠):

אחותנו את היי לאלפי רבבה
ויירש זרעך את שער שנאיו

أنت أختنا صيري ألوف ربوات

وليرث نسلك باب مبغضيه

بركة إسحاق ليعقوب : (التكوين ٢٧ : ٢٧ - ٢٩) :

نموذج آخر لهذا النوع هو بركة إسحاق ليعقوب ، وتبدأ البركة بالنثر الموزون : "ראה , ריח בני כריח שדה , אשר ברכו יהוה , ויתן לך האלהים , מטל השמים ומשמני הארץ , ורב דגן ותירש - انظر رائحة ابني كرائحة حقل قد باركه الرب . فليعطك يهوه من ندى السماء ومن دسم الأرض ، وكثرة حنطة وخمر " .. ثم تنتقل البركة إلى اللغة الشعرية التي تم بناؤها بإيقاع التقابل المترادف (أ / ب ، ج / د ، أ / ج ، ب / د) . والتقابل المتعارض (٥ / ٦) :

יעבדוך עמים וישתחוו לך לאומים
הוה גביר לאחיך וישתחוו לך בני אמך
אורריך ארור ומברכיך ברוך

ليستعبد لك شعوب وتسجد لك قبائل

كن سيدًا لإخوتك وليسجد لك بنو أمك

ليكن لاعنوك ملعونين ومباركوك مباركين

بركة أولاد رفقة (التكوين ٢٥ : ٢٣)

وُتعد ضمن هذا النوع أيضًا النبوءة حول أولاد رفقة والتي تتضمن مباركة الصغير ولعنة البكر :

שני גויים בבטניך ושני לאומים ממעיך יפרדו
ולאום מלאום יאמץ ורב יעבד צעיר

في بطنكِ أمتان ومن أحشائك يفترق شعبان

شعب يقوى على شعب وكبير يُستعبد لصغير

والنبوءة في مضمونها تعبير عن البركة ليعقوب ، وهي أنموذج لبركة إسحاق السابقة، وهي مكـوّنة من بيتين بينهما تقابل مترادف . وفي التوراة ثلاثة إصحاحات كاملة تتضمن أشعارًا عن البركة وأيضًا اللعنة ، وهي :

أ - بركة يعقوب لأسباط إسرائيل (التكوين ٤٩ : ٢ - ٢٧)

لا تنتمي جميع الأشعار في بركة يعقوب إلى البركات ، فالبركات منها إلى زعماء الأسباط: يهوذا ويوسف .. وهي تتضمن أيضًا رسم ملامح الأسباط ووصف وضعهم في مقاطعاتهم (التكوين ٤٩ : ٤ ، ٩ ، ١١ : ١٥ ، ١٧ ، ١٩ - ٢١ ، ٢٧ وغيرها).

وتشتمل أيضًا على أقوال نبوة (١٠ ، ١٧) وصلوات (١٨) وتعنيف ولعنة (٤ ، ٧) وتتميز أشعار هذه البركة بغزارة الصور والمقارنات وسمو البلاغة وقدم اللغة . والحماسة والبطولة : ראובן בכרי אתה כחי וראשית אוני יתר שאת ויתר עז : פחז כמים . رؤوبين أنتَ بكرى . قوتي وأول قدرتي . فضل الرفعة وفضل العز . فائرًا كالماء . (٣ - ٤).

" יהודה אתה יודוך אחיך ידך בערף אויביך ישתחוו לך בני אביך : גור אריה יהודה מטרף בני עלית כרע רבץ כאריה וכלביא מי יקימנו : לא יסור שבט מיהודה ומחוקק מבין רגליו עד כי-יבוא שילה ולו יקהת עמים : אסרי לגפן עירה ולשרקה בני אתנו. כבס ביין לבושו ובדם ענבים סותה: חכלילי עינים מיין ולבן שנים מחלב: يهوذا إياك بحمد إخوتك . يدك على قفا أعدائك . يسجد لك بنو أبيك . يهوذا جرو أسد . من فريسة صعدت يا ابني. جثا وربض كأسد وكلبوة من ينهضه. لا يزول قضيب من يهوذا ومشترع من بين رجليه حتى يأتي شيلون وله يكون خضوع شعوب . رابطـًا بالكرمة جحشه وبالجفنة ابن أتانه. غسل بالخمر لباسه وبدم العنب ثوبه . مسود العينين من الخمر ومبيض الأسنان من اللبن. (٩ - ١٢) .

يساكر : יששכר חמור גרם רובץ בין המשפתים – يساكر حمار جسيم رابض بين الحظائر . (١٤) .

دان: דן ידין עמו כאחד שבטי ישראל : יהי דן נחש עלי-דרך שפיפון עלי אורח הנשך עקבי-סוס ויפל רכבו אחור : دان يدين شعبه كأحد أسباط إسرائيل . يكون دان حية على الطريق أفعوانـًا على سبيل يلسع عقبي الفرس ، فيسقط راكبه إلى الوراء . (١٦ – ١٨) .

جاد : גד גדוד יגודנו והוא יגוד עקב. جاد يزحمه جيش ولكنه يزحم مؤخره.(١٩).

نفتالي : נפתלי אילה שלוחה הנותן אמרי-שפר نفتالي أيله منطقــه. يعطــي أقــوالاً حسنة(٢١) .

يوسف : בן פורת יוסף בן פורת הנותן עלי-עין בנות צעדה עלי שור :וימררהו ורבו וישמטהו בלעי חצים : ותשב באיתן קשתו ויפוזו זרועי ידיו מידיו אביר יעקב משם רועה אבן ישראל : מאל אביך ויעזרך ואת שדי ויברכך ברכות שמים מעל ברכות תהום רובצת תחת ברכות שדים ורחם : ברכות אביך גברו על ברכות הורי עד תאוות גבעות עולם תהיינה לראש יוסף ולקדקד נזיר אחיו : يوسف غصن شجرة مثمرة وعلى عين . أغصان قد ارتفعت

فوق حائط . فمررته ورمته واضطهدته أرباب السهام . ولكن ثبتت بمتانة قوسه وتشددت سواعد يديه . من يدي عزيز يعقوب من هناك من الراعي صخر إسرائيل . من إله أبيك الذي يعينك ومن القادر على كل شيء الذي يباركك تأتي بركات السماء من فوق وبركات الغمر الرابض تحت بركات الثديين والرحم بركات أبيك فاقت على بركات أبوي . إلى منية الآكام الدهرية تكون على رأس يوسف وعلى قمة نذير إخوته . (٢٣ : ٢٦) .

بنيامين : בנימין זאת יטרף . בבקר יאכל עד ולערב יחלק שלל : بنيامين ذئب يفترس . في الصباح يأكل غنيمة وعند المساء يقسم نهبًا (٢٧) .

على الرغم من أن يعقوب يتحدث عن الأسباط، إلا أن صياغة الأشعار جاءت في الغالب بصيغة الغائب (هو) ، وجاء الحديث فقط إلى رأوبين بصيغة المخاطب : בכורי אתה , אל תותר , כי עלית , חללת أنتَ بكرى ، لا تتفضل ، لأنك صعدتَ، دنستَ ؛ بالإضافة أيضًا إلى صيغة الغائب עלה صعدَ وجاء الحديث إلى يهوذا في البداية بصيغة المخاطب : יודוך אחיך , אויביך إياك يحمد إخوتك ، أعدائك ؛ وبعد ذلك بصيغة الغائب : כרע , רבץ יקימנו جثا وربض ، ينهضه ؛ أما سبط يهوذا فجاء الحديث في البداية بصيغة الغائب (٢٢ : ٢٤) ثم بعد ذلك بصيغة الخطاب : אביך ויעזרך , ויברכך : أبيك الذي يعينك ، ويباركك . وغيرها ؛ ثم يعود مرة ثانية إلى الغائب לראש יוסף على رأس يوسف .

ومن الملاحظ في بركة يعقوب وجود مزاوجة جرسية مع أسمـــاء الأســـباط : יהודה - יודוך ؛ דן - ידין - גדוד יגודנו ، وتشتمل أيضًا على كلمات نادرة وقديمـــة: פחז , מכרות , סות , חכלילי , יקהה , משפתים , שפיפון : فـــائر ، ســـيوف، ثـــوب، سوداء، يخضع ، حظائر ، أفعوان .

وكذلك صيغ نحوية قديمة : אוסרי , בני , חכלילי , פרת , צעדה - رابط ، ابن ، أسود ، شجرة مثمرة ،ارتفعت . و الأصل فيها אוסר , בן , חכליל حيث كانت (الياء י) ضمير الملكية في حالة الإضافة ؛ أما פורת = פורה مثمرة حيث كانت النهاية القديمـــة في حالة الإضافة ת = ה ؛ צעדה = צעדו وهى صيغة قديمة لضمير الغائب . [٤]

وأبيات بركة يعقوب في أغلبها ثنائية الشطرات ، والأبيات الثلاثية فيها قليلة مثل :

ראובן בכורי אתה　　כוחי וראשית אוני　　יתר שאת ויתר עז
פחז כמים אל תורת　　כי עלית משכבי אביך　　אז חללת יצועי עלה

رأوبين أنت بكرى　　قوتي وأول قدرتي　　فضل الرفعة وفضل العز

فائرًا كالماء لا تتفضل لأنك صعدت على مضجع أبيك حينئذ دنسته . على فراشي صعد وهناك بيت واحد من شطرة واحدة : " לישועתך קוויתי יהוה لخلاصك انتظرت يايهوه " (١٨) .

ب - بركة موسى (التثنية ٣٣)

وهى بركة موسى لأسباط بنى إسرائيل ، قبل موته فوق جبل نبو (التثنية ٣٢ : ٤٨ - ٥٢) وتفتح البركة بأنشودة قصيرة تصف تجلّى يهوه لمنح التوراة لبنى إسرائيل وأن يكـــون هناك ملك في يشورون (٣٣ : ٢ - ٥) ، ثم بعد ذلك تأتى البركة لكل سبط ، وتختـــتم بأنشودة قصيرة عن نجاح بنى إسرائيل بخلاص يهوه (٢٦ : ٢٩) .

وتقابل هذه البركة بركة يعقوب لأبنائه قبل موته (التكوين ٤٩) لكن هنـــاك فـــروق مهمة بين البركتين نوجزها فيما يلي :

١ - لا تتضمن بركة موسى أي توبيخ لأي سبط، مثلما يوجد في بركة يعقـــوب لـــراؤبين وشمعون ولاوى (التكوين ٤٩ : ٣ - ٧) .

٢ - كلمات موسى لراؤبين قليلة ، وترمز إلى احتضار السبط .

٣ - لم يذكر شمعون كليّة في بركة موسى .. وهو إشارة إلى ابتلاع سبط يهوذا له .

٤ - كان يهوذا في بركة موسى بعيدًا عن باقي الأسباط ، وكان يقع بالقرب من الأعداء (قارن القضاة ١٥ : ١١) ، بينما تصف بركة يعقوب عظمة وانتصار يهوذا (التكوين ٤٩ : ٨ - ١٢).

٥ - في مقابل تعنيف لاوى في بركة يعقوب على سيوفه آلات الظلم وعلى غضبه وسخطه (التكوين ٤٩ : ٥ -٧) ، نجد في بركة موسى مدحًا للاوى على إيمانه وإخلاصه ليهوه ، وتصفه هذه البركة كاهنـــًا ومعلمـــًا لبنى إسرائيل .

٦ – كذلك تمدح بركة موسى يوسفـًا ، أما إفرايم فهو أكبر من منسي .
٧ – تتحدث بركة يعقوب فقط عن الحياة السياسية والدنيوية للأسباط، في حين أن بركـة موسى تؤكد وتركّز على الحياة السياسية. (التثنية ٣٣ : ١٠ – ١٢ ، ١٩ ، ٢١) .

ونخرج من كل ذلك إلى أن بركة موسى هي تجسيد لنظرة النبي لفترة متأخرة جـدًا في تاريخ بنى إسرائيل عن الفترة التي تعكسها بركة يعقوب .. حيث تتسم بركة موسى بالروح الهادئة لأشعارها، فهي أقل عدوانية من بركة يعقوب .

اتبعَتْ الأشعار في بركة موسى صيغة الغائب ، وجاءت في مواضع قليلة بصيغة الخطاب مثل : الفقرة ١٦ : שמח فرحة – رضى ؛ الفقـرة ٢٥ : מנעליך مزاليجـك ، דבאך راحتك .. كما احتوت الأشعار كلمـات نـادرة ، مثـل : אשדות , חבב , תכו , דברותיך , חופף , מגד , שפון , זנק , דבא – نار شـريعة ، أحـب ، جالسـون ، أقوالك ، يستر، نفائس ، ذخيرة ، وثب ، راحة . (٥)

جـ - بركة بلعام (٦) (العدد ٢٣ - ٢٤)

تتضمن قضية بلعام مجموعة من أربع قصائد تجسّد تواصل قصته ، بداية من رفض الرب مشورة بالاق لبلعام بلعنة بنى إسرائيل ، وقلب اللعنة إلى بركة . والقصائد مرتبة في صعود متدرج ، لتصبح القصيدة الرابعة ذروة القصائد ، وتجسّد حكاية القصة كلها :

- القصيدة الأولى : (العدد ٢٣ : ٧ - ١٠)

וישא משלו ויאמר : فنطق بمثله وقال :

מן-ארם ינחני בלק מלך-מואב من آرام أتى بي بالاق ملك موآب
מהררי-קדש לכה ארה לי יעקב من حبال المشرق . تعال ألعن لي يعقوب
ולכה זעמה ישראל وهلم اشتم إسرائيل
מה אקוב לא קבה אל كيف ألعن من لم يلعنه رب
ומה אזעם לא זעם יהוה وكيف اشتم من لم يشتمه يهوه
כי מראש צורים אראנו إني من رؤوس الصخور أراه

ומגבעות אשורנו ومن الآكام أبصره

הן עם לבדד ישכון هوذا شعب يسكن وحده

ובגויים לא יתחשב وبين الشعوب لا يُحسب

מי מנה עפר יעקב من أحصى تراب يعقوب

ומספר את-רבע ישראל وربع إسرائيل يُحصى

תמות נפשי מות ישרים لتمت نفسي موت الأبرار

ותהי אחריתי כמוהו ولتكن آخرتي كآخرتهم

تفتتح القصيدة بطلب من بالاق بلعنة بنى إسرائيل ، واعتذار بلعام عن فعل ذلك، بسبب أن الرب لم يلعن بني إسرائيل . ثم بعد ذلك ينتقل لمدح بنى إسرائيل ، ويختتم ذلك بمباركة العدد الكبير من بني إسرائيل وآخرتهم الطيبة .

- القصيدة الثانية : (١٨ - ٢٤) .

ليست الافتتاحية اعتذارًا ممن لا يلعن بنى إسرائيل ، وإنما ممن هو مضطر لمباركتهم (١٩ – ٢٠) . ثم تنتقل إلى مدح بنى إسرائيل مدحًا يفوق ما جاء في القصيدة السابقة (٢١ – ٢٣) ؛ وتختتم القصيدة بنبوءة وهى أيضًا مباركة ، عن بطولة بنى إسرائيل وانتصارهم على أعدائهم (٢٤) .

- القصيدة الثالثة : (٢٤ : ٣ - ٩) .

لا يظهر فيها بلعام مرة ثانية كساحر وكرسول لبالاق ، وإنما يصير فيها رائيًا يرى وحى القدير ورسوله (٣ – ٤) ، ولا يعود يتحدث عن بالاق ، وإنما يخطب خطابًا نبويًا كنبي . ثم ينتقل بعد ذلك ليصف في حماس وانفعال مديحه لبنى إسرائيل ، وعظمتهم وصعود مملكتهم (٥ – ٧) وانتصاراتهم وتحطيمهم لأعدائهم (٨ – ٩) ثم يختتم ببركة تبارك آباء بنى إسرائيل (٩ – قارن التكوين ١٢ : ٣ ، ٢٧ : ٢٩) وتبارك محبي بنى إسرائيل وتلعن لاعنيهم :

מברכיך ברוך	ואורריך ארור
مباركك مبارك	ولاعنك ملعون

- القصيدة الرابعة : (٢٤ : ١٥ - ٢٤) .

يستمر فيها بلعام في الحديث كنبي ليهوه ورائي يرى وحي القدير (١٥ -١٦) إلا أنــه في القصيدة الثالثة لم يُفسّر من هم الأعداء الذين سيكسر بنو إسرائيل شوكتهم(٨) فإنه في هذه القصيدة الأخيرة يحدد أسماء هؤلاء الأعداء : " يبرز كوكب من يعقوب ويقوم قضيب من إسرائيل فيحطم طرفى موآب ويهلك كل بنى الوغى ، ويكون أدوم ميراثــاً ويكــون سعير أعداؤه ميراثــاً .. ثم يتنبأ بهزيمة عماليق والقينيين ، ثم آشور وعابر (٢٠ - ٢٤) .

- لا شك أن بلعام قد نظم أشعاره ببلاغة راقية ولغة جميلة واضحة اتسمت بترتيب الأفكار وتسلسلها .

-الكلمات النادرة في القصائد قليلة، مثــل : תעופות ســرعة (٢٣ : ٢٢ ؛ ٢٤ : ٨) שתום مفتوح (٢٤ : ٣ ، ١٥) ، גרם قضم (٢٤ : ٨) ، קרקר أهلك (٢٤ : ١٧).

الأبيات في معظمها ثنائية الأشطر وهناك عدد من الأبيات ثلاثية الأشطر وهى (٢٤ : ٨، ١٨ ، ٢٤) :

יאכל גויים צריו ועצמותיהם יגרם וחציו ימחץ
והיה אדום ירשה והיה ירשה שעיר אויביו וישראל עושה חיל
וצים מיד כתים וענו אשור וענו עבר וגם הוא עדי אובד

يأكل أمم مضايقيه ويقضم عظامهم ويحطم سهامه

ويكون أدوم ميراثــاً ويكون سعير أعداؤه ميراثــاً ويصنع إسرائيل بـأس

وتأتي سفن من ناحية كتيم وتخضع أشور وُتخضع عابر فهو أيضًا إلى الهلاك .

وتنتسب كذلك إلى هذا النوع من البركات ، التي تحمل الطــابع الشــعري ، " بركــة الكهنة ברכת הכוהנים " (العدد ٦ : ٢٤ - ٢٧) :

יברכך יהוה וישמרך יאר יהוה פני אליך ויחונך
ישא והוא פניו אליך וישם לך שלום
ושמו את-שמי על בני ישראל ואני אברכם

يباركك يهوه ويحرسك يضيء يهوه بوجهه عليك ويرحمك

يرفع يهوه وجهه عليك ويمنحك سلامًا

فيجعلون اسمي على بنى إسرائيل وأنا أباركهم

وتعتبر هذه البركة من الأناشيد الدينية الشائعة عند عبادة الرب والتي تعـود إلى أزمنـة قديمة جدًا . كذلك يظهر هذا النوع من البركات الشعرية عند داود ، الذي قام بوظيفـة الكاهن وقدّم القرابين ليهوه (صموئيل الثانى ٦ : ١٧ - ١٨)

ויברך את העם בשם יהוה צבאות بارك الشعب باسم يهوه رب الجيوش

٣ -التسابيح الدينية .

يتضمن العهد القديم قصيدتين مشهورتين ، تنتسبان إلى هذا النوع من التسابيح الدينية، وهما :" قصيدة البحر " [٧]، وسبق الإشارة إليها عند الحديث عـن الشـعر الملحمـي، " وقصيدة استمعوا " .

أ -قصيدة البحر : שירת הים (الخروج ١٥ : ١ – ١٨) وهي ترنيمة شكر وتسـبيح ليهوه بعد هزيمة العدو ، وهي تتكون من سبع أبيات شعرية ، تتسـاوى تقريبًـا في عـدد شطرالها ، وكما استهلت قصيدة دبورة ، وقصيدة انتصار داود ، كذلك أيضًـا اسـتهلت قصيدة البحر بتسبيح وثناء يهوه ، وهو كما ذكرنا ، موضوع القصيدة كلـها (الخـروج ١٥: ١ – ٣) ثم تنتقل القصيدة إلى وصف غرق العدو في البحر الأحمر (٤ – ٦) ، وعن كبرياء وغضب وسخط يهوه (٧ –٨) ، ثم عن غرور العدو وغرقه المفـاجيء في الميـاه الغامرة (٩ – ١٠) ، ورهبة العدو من يهوه ، وفضل يهوه وخلاصه لبنى إسرائيل (١١ – ١٣) ثم فزع الشعوب لسماع هذه المعجـزة (١٤ – ١٦) ، وتكتمـل القصـيدة باستعداد بنى إسرائيل للحصول على ميراث يهوه في المكان الذي صنعه هم (١٦ – ١٧) ثم تختتم القصيدة بالنداء العظيم حول المُلك الأبدي ليهوه (١٨) :

יהוה ימלך לעולם ועד

يهوه يملك إلى الدهر والأبد

يعبّر الشاعر عن تبدّل وتغيّر انفعالاته بتغيير إيقاع القصيدة وتقـلّب طـول الشـطرات .

ومثال ذلك (٢) :

עזי וזמרתי יהוה ויהיה לי לישועה
זה אלי ואנווהו אלהי אבי וארוממנהו

يهوه قوتي ونشيدي وقد صار خلاصي

هذا إلهي فأمجّده إله أبي فأرفعه

وكذلك : (٨ - ٩) :

נצבו כמו-נד נוזלים קפאו תהומות בלב ים
אמר אויב ארדוף אשיג
אחלק שלל תמלאמו נפשי

انتصبت المجارى كرابية تجمدت اللجج في قلب البحر

قال العدو أطارد أدرك

أقسم غنيمة تمتلىء منهم نفسي .

وتتميز القصيدة بسمو ورقي بلاغتها ، وهو الأمر الذي أبرزه الإيقاع التكاملي المتكرر الذي تختص به الأشعار المتسامية . مثل :

ימיני יהוה נאדר בכוח ימינך יהוה תרעץ אויב
מי כמוכה באלים יהוה מי כמוכה נאדר בקדש
עד יעבר עמך יהוה עד יעבר עם-זו קנית

يمينك يا يهوه معتزة بالقدرة يمينك يا يهوه تحطم العدو (٦)

من مثلك بين الآلهة يا يهوه من مثلك معتزًا بالقداسة (٧)

حتى يعبر شعبك يا يهوه حتى يعبر الشعب الذي اقتنيته (١٦)

يلاحظ هنا أن الشطر الثاني يكرر جزءاً من السطر الأول ، ثم بعد ذلك يُكمّله، فالشاعر كان يستطيع التعبير عن فكرة البيت بشطر واحد ، لكنه اختار توزيع الفكرة على الشطرين ، فالشطر الأول في الأبيات السابقة غير مكتمل ، وقبل أن يكمله الشاعر بالشطر الثاني ، فإنه يكرر جزءاً من الشطر الأول ، كإنما ليثير الفضول والتوتر في قلب السامع ، ثم بعد ذلك يشبع هذا الفضول بإضافة الكلمات : תרעץ אויב تحطم العدو ، נאדר בקדש معتز بالقداسة ، עם זו קנית الشعب الذي اقتنيته .[٨]

ب - قصيدة استمعوا . שירת האזינו . (التثنية ٣٢)

– تنسب إلى موسى عليه السلام – وهي من نوع الترانيم الدينية ، على الرغم من اختلافها الشديد عن " قصيدة البحر " ، حيث إنها تصف ماضي بني إسرائيل ، وهي بذلك تتشابه مع

المزامير : ٧٨ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، هذا بالإضافة إلى التعنيف والتوبيخ والرؤى النبوية التي تتحدث عن المستقبل .. وأيضًا العظة والدروس التي يتميز بها أدب الحكمة .. ويدور موضوع القصيدة حول محورين رئيسين : عدل يهوه في أفعاله مع بنى إسرائيل الخاطئين ، والعقوبات التي فرضها يهوه على أعداءهم .

– تتضمن الفتتاحية القصيدة (١ – ٥) نداءً للسماوات والأرض ليستمعوا ، ثم وصف موضوع القصيدة وهو : عظمة وعدل يهوه وفساد أولاده (٣ – ٥) . وبعد الافتتاحية يأتي ذكر النعم التي أنعم بها يهوه على بنى إسرائيل (٧ –١٤) ، ثم خطيئة الأمة (١٥ – ١٨) ، وغضب يهوه (١٩ – ٢٢) والعقوبة (٢٣ – ٢٥) ، ولكن يهوه لم يفعل سوءًا ببني إسرائيل ، حتى لا يتفاخر العدو بجهله وشره (٢٦ – ٣٣) ثم الإشارة إلى أن هلاك العدو مكنوز ومختوم في خزائن يهوه (٣٤ : ٣٨) وتختتم القصيدة بقسم يهوه بالانتقام من أعداءه (٣٩ – ٤٣) .

– إن " قصيدة استمعوا " إبداع شعري عظيم ، قلما يوجد مثيل لها في الشعر العبري القديم، فالشاعر لا يكلّ ولا يتعب من الترنيم والتسبيح بقوة وشجاعة ، حتى يصل إلى النهاية العظيمة : هللوا أيها الأمم شعبه لأنه ينتقم بدم عبيده ويرد نقمة على أضداده ويصفح عن أرضه عن شعبه (٤٣) .

– تتميز القصيدة بسمو لغتها وبلاغتها ، فهي غنية بالصور القوية والمشاعر العميقة وسمو التفكير ، واكتمال العناصر الفنية التي يتطلبها البناء الشعري .

– يقوم نظام القصيدة على التقابل المناسب والمرتب ومعظم الأبيات ثنائية الأشطر ، باستثناء بعض الأبيات الثلاثية (١٤ ، ٣٩) .

– تتميز القصيدة بمفرداها الشعرية ، والصور الشعرية في قواعدها النحوية ، مثل : צריםו, ענבמו , אזלת , זבחימו , נסיכם , חסיו , אפאיהם , תשי –أضدادهم (٢٧) ، عنبهم (٣٢) ، مضت (٣٦) ، ذبائحهم (٣٨) ، سكائبهم (٣٨) ، التجأوا (٣٧)، أبددهم (٢٦) ، تركته (١٨) .

-وردت في القصيدة مفردات اختصت بها أسفار الحكمة مثل: לקח , עקש , תהפוכות, עצות , תבונה – تعليم (٢) ، أعوج (٥) ، تقلّب (٢٠) ، عديمة الـــرأي (٢٨)، بصيرة (٢٨) . [٩]

٤ -الصلوات الشعرية . שירי תפלה

لا شك أن الصلاة هي التعبير السامي عن الشعور الديني تجاه الرب الذي يوصـــف في العهد القديم بـــ " سامع الصلاة " (المزامير٦٥ : ٢) ولذلك وردت في العهـــد القـــديم صلوات مصاغة بأسلوب شعري وهي بمثابة ابتهالات نطق بها الأنبياء ، وتستعمل كنمـــاذج للمؤمنين فيما يجب أن تحتوى عليه الصلاة ، وهي تعين على جمع أفكار العابدين ووضـــعها بصورة متناسقة متوافقة ومن أمثلة ذلك :

– وردت في سفر التثنية صلاة عن إحضار الأبكار إلى المعبد :

וענית ואמרת לפני יהוה אלהיך : فتصرخ وتقول أمام يهوه إلهك :

ארמי אובד אבי .. آراميًا تائهًا كان أبي ... (٢٦ : ٥)

– أداء صلاة جماعية في سنوات الجفاف ، كما ورد مثال لها في سفر إرميا :

אם עונינו ענו בנו وإن تكن آثامنا تشهد علينا

יהוה ! עשה למען שמך يا يهوه أعمل لأجل اسمك

כי-רבו משובתינו , לך חטאנו ..لأن معاصينا كثرت. إليك أخطأنا (١٤ : ٧ – ٩)

– يصف يوئيل النبي في صياغة شعرية بليغة أخاذة نكبة الجراد والصلاة مع الناس في المعبد :

תקעו שופר בציון קדשו צום קראו עצרה
אספו עם , קדשו קהל , קבצו זקנים , אספו עוללים
ויונקי שדים יצא חתן מחדרו וכלה מחופתה
בין האולם ולמזבח יבכו הכהנים משרתי יהוה
ויאמרו : חוסה יהוה על-עמך
ולא תתן נחלתך לחרפה

اضربوا بالبوق في صهيون قدسوا صوما نادوا باعتكاف اجمعوا الشعب قدسوا الجماعـــة احشدوا الشيوخ ، اجمعوا الأطفال وراضعي الثدي. ليخرج العريس من مخدعه،والعروس من

كوشتها ليبك الكهنة خدام يهوه بين الرواق والمذبح ويقولون : أشفق يا يهـوه علـى شعبك ولا تسلّم ميراثك للعار (يوئيل ٢ : ١٥ - ١٧) .

- قبل خروج بنى إسرائيل للحرب كانوا يؤدون صلاة جماعية ؛ وتشير إلى ذلك قائمة قديمة:

ויאמר שמואל : קבצו את כל ישראל המצפתה ואתפלל בעדכם אל יהוה .
ויקבצו המצפתה וישאבו מים , וישפכו לפני יהוה , ויצומו ביום ההוא ויאמרו שם חטאנו ליהוה

فقال صموئيل : اجمعوا كل إسرائيل إلى المصفاة فأصلى لأجلكم إلى يهوه . فاجتمعوا إلى المصفاة واستقوا ماءً وسكبوه أمام يهوه ، وصاموا في ذلك اليوم وقالوا

هناك : أخطأنا إلى يهوه . (صموئيل الأول ٧ : ٥ - ٦)

- يقول النبي عاموس في حديثه عن عبادة الرب في معبد بيت إيل :

הסר מעלי המון שיריך أبعد عني ضجة أغانيك

וזמרת נבליך לא אשמע ونغمة ربابك لا أسمع (عاموس ٥ : ٢٣)

وهذا مما يدل على أنه في مملكة إفرايم كانوا يعبدون الرب بالإضافة إلى القرابين، أيضـا بالأغاني التي يصاحبها عزف الرباب والكمان .

- يقول إشعيا في نبوءة إنقاذ القدس من أيدي جيوش سنحاريب :

השיר יהיה לכם تكون لكم أغنية

כליל התקדש חג كليلة تقديس عيد (٣٠ : ٢٩ أ)

يدلّ ذلك على أنه في ليلة تقديس عيد الفصح كانوا يغنون أغـان معروفـة في بيـت المقدس، وليس ذلك فقط ، وإنما كانوا أيضًا ينشدون مع الحجاج أشعار الصعود إلى جبـل صهيون:

ושמחת לבב כהולך בחליל وفرح قلب كالسائر بالناي

לבוא בהר יהוה,אל צור ישראל ليأتي إلى جبل الرب إلى صخر إسرائيل(٣٠: ٢٩ ب)

وتؤكد هذه الصلاة أن الأغاني كانت تغنى بمصاحبة الناي .

- يقول النبي إرميا في رسائل خلاصه :

עוד ישמע במקום הזה ... קול אומרים : הודו את יהוה צבאות , כי טוב יהוה , כי לעולם חסדו , מביאים תודה בית יהוה .

سيسمع بعد في هذا الموضع ... صوت القائلين : احمدوا يهوه رب الجنود لأن يهوه صالح ، إلى الأبد رحمته ، الذين يأتون بذبيحة الشكر إلى بيت يهوه . (إرميا ٣٣: ١١)

وتتشابه هذه الصلاة مع الافتتاحية المزمور (١٣٦) التي تختلف عنها قليلاً والذى اعتاد الباحثون نسبته إلى عصر متأخر .. فيقول الشاعر :

כי שם שאלנו שובינו דברי שיר لأنه هناك سألنا الذين سبونا كلام ترنيمة

ותוללינה - שמחה : ومعذبونا - سألونا - فرحًا :

שירו לנו משיר ציון ! رغموا لنا من ترنيمات صهيون !

- איך נשיר את שיר יהוה كيف ترنم ترنيمة يهوه ..

על אדמת נכר في أرض غربية (المزامير ١٣٧ : ٣ - ٤) .

إذاً ، لقد جلب المنفيون معهم بعضًا من أشعارهم الدينية إلى بابل ، وكانت كفاءتهم الغنائية اللحنية معروفة عند الكلدانيين ، و " ترنيمة صهيون " التي طالب الكلدانيون المنتصرون من المنفيين أن يغنوها أمامهم ، كانت " ترنيمة يهوه " التي خصصت لعبادته في فناء المعبد ، ويقول الشاعر عن تلك الأشعار المقدسة التي ترنموا بها في بيت المقدس :

בית קדשנו ותפארתנו بيت قدسنا ومفخرتنا

אשר הללוך אבותינו حيث سبّحك آباؤنا

היה לשרפת אש قد صار حريق نار (إشعيا ٦٤ : ١٠)

البناء الأدبي للصلوات الشعرية:

يشتمل بناء الصلاة في العهد القديم على عناصر كثيرة منها التوجه إلى "يهوه" (النية) ثم مقصود الصلاة من الدعاء، ثم عرض مبرراها ومسوغاها ومثال ذلك صلاة دعاء الملاحين في سفر يونــا: " ויקראו אל- יהוה ויאמרו אנה יהוה אל נא נאבדה בנפש האיש הזה ואל- תתן עלינו דם נקיא כי- אתה יהוה כאשר חפצת עשית : فصرخوا

إلى يهوه وقالوا: يا " يهوه، لا قملكنا بسبب هذا الرجل، ولا تلق علينا تبعة سفك دمه الذكي، فأنت يا يهوه فعلت كما شئت". (يونا ١: ٤).

وهناك عناصر أخرى تضاف للصلاة في العهد القديم، ستتضح عند عرضها تفصيلا، كما سنجد أن هناك حرية فردية في ترتيب هذه العناصر البنائية.

١ – التوجه إلى "يهوه" بالدعاء (النيّة):

تفتتح الصلاة إلى "يهوه" بالنداء إلى اسمه صراحة[١٠]، ويبدو أن الصلاة في صيغتها الأولى كانت تبدأ بذكر اسم "يهوه" حتى يكون واضحا أن الصلاة موجهة إليه وليس إلى إله آخر، ومن هنا جاءت الصيغة: " לקרוא בשם יהוה الدعاء باسم يهوه" ، ويحتمل أنهم بدأوا هذا التقليد بعد الانحراف عن عقيدة التوحيد اليهوية، أو ليخلقوا اتصالا معه[١١].

أما الصيغة " אדוני سيدي"[١٢]، أو " אדוני יהוה سيدي يهوه" فتستخدم بكثرة في صلاة الدعاء إلى "يهوه"، وقليلا ما تأتي بدلا من اسم "يهوه" أسماء عامة مثل " אל إيل"[١٣]، و" (ה) אלהים (إلوهيم)"[١٤]، وأحيانا " אלהי إلهي"[١٥]، وتأتي أحيانا كلمة الرجاء "אנא من فضلك" قبل اسم "يهوه" مثل " אנא יהוה זכר נא את אשר התהלכתי לפניך באמת ובלבב שלם והטוב בעיניך עשיתי ויבך חזקיהו בכי גדול : من فضلك يا يهوه. اذكر أني أمامك سرت بالحق وبسلامة القلب؟، وأني علمت الخير أمامك. وبكى حزقيال بكاءً مرًّا ". (الملوك الثاني ٢٠ : ٣).

وتأتي أحيانا أخرى كلمة " בי بيّ" مع الاسم: " אדוני سيدي": " ויעתר מנוח אל-יהוה ויאמר בי אדוני איש האלהים אשר שלחת יבוא- נא עוד אלינו ויורנו מה- נעשה לנער היולד : فصلّى منوح إلى يهوه وقال: " أتوسل إليك سيدي أن يعود رجل الرب الذي أرسلته إلينا كي يعلّمنا ما نعمل بالصبي المولود". (القضاة ١٣ : ٨).

وأحيانا يكرّر المصلّي اسم الرب عدة مرات من أجل التعبير عن إلحاحه وتضرعه: "ויקרא שמעון אל- יהוה ויאמר אדוני יהוה זכרני נא וחזקני נא אך הפעם הזה האלהים ואנקמה נקם- אחת משתי עיני מפלשיתים : فدعا شمشون يهوه وقال: يا سيدي يهوه: اذكرني وشدّدني هذه المرة أيضا يا إلهي لأنتقم لعيني من الفلسطينيين دفعة واحدة". (القضاة ١٦: ٢٨، دانيال ٩: ١٦– ١٩).

ويصاحب اسم "يهوه" في مواضع كثيرة من الصلوات ، صفة له أو لقب، ففي صـلاة الفرد: " אלהי إلهي"، وفي صلاة الجماعة: " אלהינו إلهنا"[١٦]، وذلك لإبـراز ارتبـاط المصلّين أو المصلّي بالإله يهوه، ومن شأن هذه الصفة أن تزداد خصوصية بالإسهاب في ذكر الصفات أو الألقاب مثل:

-"אלהי אדוני אברהם: يا إله سيدي إبراهيم" (التكوين ٢٤: ١٢و ٢٧)، وذلك على لسان كبير خدم إبراهيم.

-" אלהי אבי אברהם ואלהי אבי יצחק : يا إله أبي إبـراهيم وإلـه أبي إسـحق" (التكوين ٣٢: ١٠ وذلك على لسان يعقوب).

- " אלהי הרוחות לכל בשר : يا إله أرواح جميع البشر". (العـدد ١٦: ٢، ٢؛ ٢٧: ١٦).

- " אלהי ישראל يا إله إسرائيل " (القضاة ٢١: ٢- ٣).

- " יהוה אלהי אברהם יצחק וישראל يهوه إله إبراهيم وإسحق وإسرائيل ". وذلك لإشارة فضل الآباء. (الملوك الأول ١٨: ٣٦).

- " יהוה אלהי אבותינו يهوه إله آبائنا " ، وذلك للتأكيد على الاتصال من جيل لجيل. (أخبار الأيام الثاني ٢٠: ٦).

- הטוב: الصـــالح " כי- אכלו את- הפסח בלא ככתוב כי התפלל יחזקיהו עליהם לאמר יהוה הטוב יכפר בעד : فأكلوا الفصح على خلاف ما هو مكتوب في الشريعة، فصلى لأجلهم حزقيا وقال: ليغفر يهوه الصالح". (أخبار اليام الثاني ٣٠: ١٨).

- אלהי השמים إله السماوات.

- האל הגדול והנורא الإله العظيم المخوّف.

" ואמר אנא יהוה אלהי השמים האל הגדול והנורא : وقلت يـا يهـوه إلـه السماوات الإله العظيم والرهيب"[١٧]. ويُفسّر أحيانا اسم الإله أو كنيته بـذكر صـفاته، وخاصة في فقرات الدعاء التي يستخدم فيها صيغة اسم الفاعل، حيث يكون المـدح هـو

مضمون الوصف، الأمر الذي يحتاج إليه الداع لأنه قيمة إلهية، ولذلك نجد المصلّي يثيرهـا ويستهلّ بها[١٨]، كما يتضح من فقرات الدعاء الآتية:

- " האומר אלי שוב... ואטיבה עמך: الذي قال لي ارجـع ...... فأحسـن إليك" (التكوين ٣٢: ١٠).
- " שומר הברית והחסד לעבדיך ההולכים לפניך : حافظ العهد والرحمـة لعبيدك السائرين أمامك" (الملوك الأول: ٨ : ٢٣ – قارن نحميا ١: ٥).
- " יושב הכרובים: الجالس فوق الكروبيم (الملوك الثاني ١٩: ١٥).
- " בחן צדיק ראה כליות ולב : يا من تمتحن الحق وترى أعماق القلـوب ". (إرميا ٢٠: ١٢).

وهكذا يتقدم ذكر أسماء وصفات "يهوه" الدعاء إليه في صلوات العهد القـديم، ومـن فوائد ذلك الشعور باستجابة الدعاء، فالدعاء الذي يتقدمه الذكر أفضل واقرب إلى الإجابة من الدعاء المجرّد، فتوسّل الداعي بصفات وكمال الذات الإلهية أبلغ في الإجابة وأفضل.

٢– افتتاحيات صلاة الدعاء:

(أ) الثناء والحمد

استمرارًا لذكر أوصاف الرب وتبريرًا للأمل الذي يتعلق الداعي به من استجابة ربـه لصلواته، يسبق الدعاء في العهد القديم افتتاحية الثناء والحمد من أجـل تعظـيم "يهـوه" وتمجيده وذكر فضله في الماضي والحاضر[١٩]، لدرجة أنه في أيام الهيكل الثـاني تم تعـيين "لاويين" ليفتتحوا الأدعية بالثناء والحمد.[٢٠]

وقد استند " רבי שמלאי رابي سملاي"[٢١] على هذا التقليد في فتواه فيقول: " دائما وأبدًا كان الإنسان يتلو تسبيحه ومدحه للرب "يهوه" ثم بعد ذلك يصلّي، ويشير إلى ذلك في تفسيره لنص سفر التثنية: "ואתחנן אל יהוה בעת ההיא וכתיב יהוה אלהים אתה החילות להראות עבדך את גדלך ואת ידך החזקה..... וכתיב בתריה אעברה נא ואראה את הארץ הטובה... وتضرعت إلى يهوه في ذلـك الوقـت...

ومكتوب أيها الرب يهوه أنك قد ابتدأت تظهر لعبدك عظمتك ويدك القوية، ومكتـــوب بعدها: دعني أعبر وأرى الأرض الطيبة"[٢٢].

وهكذا كان الاستفتاح بالثناء على "يهوه" قبل صلاة الدعاء، هو ما يميّز الصـــلوات في أسلوها التثنوي، ومن ناحية أخرى لم يكن هذا الأمر متبعًا في أغلب الأدعية المزمورية.

(ب) ذكر الضعف والمذلة:

وكان يسبق بعض صلوات الدعاء أقوال تعبّر عن الشعور بالمسكنة والافتقار والخضوع ليهوه، حتى يؤكد الداع أنه ليس من الجحود ونكران الجميل أن يأتي ويُكثر من دعائه بعـــد كل ما أحسن به ربه إليه من نعَم، وفي دعاء يعقوب ما يشير إلى ذلك:

"קטנתי מכל החסדים ומכל- האמת אשר עשית את- עבדך .. صغير أنا عـــن جميع ألطافك وجميع الأمانة التي صنعت إلى عبدك.." (التكوين ٣٢: ١٠) أي لا اســتحق كل ما أظهرته لي من إحسان ولست جديرًا بكل الخيرات التي صنعتها معـــي وأمانتـــك في العهد[٢٣].

(ج) الشكوى:

وتأتي الشكوى قبل صلاة الدعاء، خصوصا في الصلوات التي تكون من أجل الشعب، وكانت الشكوى فيها تُشكّل جوهر الصلاة: "ויקרע יהושע שמלתיו ויפל על פניו ארצה לפני ארון יהוה עד הערב הוא וזקני ישראל ויעלו עפר על ראשם: ויאמר יהושע אהה אדוני יהוה למה העברת העביר את העם הזה את הירדן לתת אתנו ביד האמורי להאבידנו ולו הואלנו ונשב בעבר הירדן: בי אדוני מה אומר אחרי אשר הפך ישראל ערף לפני אויביו: וישמעו הכנעני וכל יושבי הארץ ונסבו עלינו והכריתו את שמנו מן הארץ ומה- תעשה לשמך הגדול : فمزّق يشوع ثيابه وانحنى بوجهه حتى الأرض قدّام تابوت العهد إلى المساء، هو وشيوخ بني إسرائيل وألقوا التراب على رؤوسهم. وقال يشوع: "آه أيها السيد يهوه، لماذا نصحت هذا الشعب بأن يعبر الأردن لتسلّمنا إلى أيدي الأموريين حتى يبيدونا؟ ياليتنا بقينا شرق الأردن. أسألك يا سيد ماذا أقول بعدما انهزم بنو إسرائيل أمام أعدائهم؟ سيسمع

الكنعانيون وكل سكان تلك المناطق، فيحيطون بنا ويمحون اسمنا من الأرض. فماذا تصنع لاسمك العظيم".(يشوع ٧: ٦- ٩).

(د) عرض الأزمة:

وأحيانًا يعرض المصلّي لأزمته أو ضائقته كما جاء في وصف سليمان لأزمته عند اعتلاء العرش: "ועתה יהוה אלהי אתה המלכת את- עבדך תחת דוד רבי ואנוכי נער קטן לא אדע צאת ובוא : والآن يا إلهي يهوه أنت ملّكت عبدك مكان داود أبي وأنا فتى صغير لا أعلم الخروج والدخول"[٢٤].

٣- ركن صلاة الدعاء:

يأتي ركن الدعاء في صيغة الأمر مثل:

-" יהוה אלהי אדני אברהם הקרה- נא לפני היום ועשה- חסד עם אדוני אברהם : يهوه يا إله سيدي إبراهيم يسّر لي اليوم واصنع لي لطفا إلى سيدي إبراهيم" (التكوين ٢٤: ١٢).

-" הצילני נא מיד אחי מיד עשו : نجّني من يد أخي من يد عيسو".(التكوين ٣٢: ١٢).

-" זכרני נא וחזקני נא אך הפעם הזה : اذكرني وشدّدني هذه المرة فقط" (القضاة ١٦: ٢٨) [٢٥].

وأحيانا تاخذ صيغة الأمر صورة الرجاء والتمني:

-" יפקד יהוה .... איש על העדה : ليوكلّ يهوه.. رجلا على الجماعة" (العدد ٢٧: ١٦) [٢٦].

٤- شرح أسباب الدعاء:

ويأتي بعد ركن الدعاء شرح أسبابه، حيث يكشف الداعي كيف يُدرك صفات الرب ومعانيها، ويتطلع إلى تطابق قضيته مع عدل الرب، ويسعى إلى تمجيد اسمه وإظهار برّه وعبادته الخالصة، وهناك صيغ مختلفة تفتتح بها جملة التبرير، من بينها:

– כי : لأن: כי עליך נשענו لأننا عليك اتكلنا " (أخبار الأيام الثاني ١٤: ١١).

– למען : من أجل : " למען דעת כל עמי הארץ כי יהוה הוא האלהים...

من أجل أن يعلم كل الشعوب الآن أن يهوه هو الرب". (الملوك الأول ٨: ٦).

– משפט תכלית : الجملة الغائية (القصدية).

" ולא תהיה עדת יהוה כצאן אשר אין להם רועה.. لكيلا تكون جماعة يهوه كالغنم التي لا راعي لها". (العدد ٢٧: ١٧).

– הזכר: التذكير:

" ואתה אמרת היטב עמך.. وأنت قد قلت إني أحسن إليــك". (التكــوين ٣٢: ١٣).

– צווי : الأمر:

" זכור נא אשר התהלכתי לפניך באמת اذكر كيف سرت أمامك بالأمانــة". (الملوك الثاني ٢٠: ٣).

– הצהרת סחות : التصريح بحماية الرب:

" מחסי אתה ביום רעה- أنت ملجأي في يوم الشر". (إرميا ١٧: ١٧).

وتشتمل تبريرات صلاة الدعاء على العناصر التالية:

١- التأكيد على صفات الرب

-يؤكد الداعي على إثبات صفات الرب فهو إله: " חנון ורחום ארך אפים ורב חסד ואמת رحيم ورؤوف وصبور وكثير الإحسان والوفاء". (الخروج ٣٤: ٦)[٢٧].

-ويؤكد أيضا على طريقة الرب في إقامة العدل والبرّ :" להרשיע רשע לתת דרכו בראשו ולהצדיק צדיק לתת לו כצדקתו – تحكم على المذنب فتجعل طريقــة على رأسه وتبرّ البار إذ تعطيه حسب برّه". (الملوك الأول ٨: ٣٢) [٢٨].

ومن الصفات التي كان يذكرها الداعي في صلاته لإلهه يهوه:

(أ) الإحسان والوفاء: الإخلاص، لأتقيائه المتوكلين عليه:

" ועשה חסד עם אדוני אברהם واصنع لطفا مع سيدي إبراهيم" (التكوين ٢٤: ١٢) (٢٩).

–وأحيانا يلجا الداعي إلى الإشارة إلى أمانة الرب والوفاء بوعده بذكر قسمه: " נשבע יהוה לדוד אמת לא- ישוב ממנה أقسم يهوه لداود بالحق لا يرجع عنه". (المزامير ١٣٢: ١١).

ويبدو أن شرح أسباب الدعاء بذكر القسم الإلهي هو بقصد الاستجابة له:"זכר לאברהם ליצחק ולישראל עבדיך אשר נשבעת להם בך اذكر إبراهيم وإسحق وإسرائيل عبيدك الذين حلفت لهم بنفسك". (الخروج ٣٢: ١٣).

ويرمز هذا التبرير إلى إحساس الداعي أنه مفتقد للحق من جانبه ولذلك يتعلق بالقسم الذي يرمز إلى الثبات من جانب الرب (٣٠).

(ب) الرحمة:

وهناك من المصلين من كثرت خطاياهم فيلجأون إلى هذا التبرير لشعورهم بحاجتهم إلى الرحمة : " כי על צדקותינו אנחנו מפילים תחנונינו לפניך כי על רחמיך הרבים لأنه ليس من أجل برنا نطرح تضرعاتنا أمام وجهك بل لأجل مراحمك العظيمة". (دانيال ٩: ١٨).

وتُثار رحمة الرب في الدعاء إليه بحجة أن الداعي فقير جدا:

"ענני יהוה כי טוב חסדיך
כרב רחמיך פנה אלי
כי צר- לי מהר ענני
למען אויבי פדני
استجبت لي يا يهوه لأن رحمتك صالحة
ككثرة مراحمك التفت إليّ

لأن لي ضيقا استجبت لي سريعا

بسبب أعدائي افدني " (المزامير ٦٩: ١٧- ١٩).

(ج) القاضي العادل:

ويستخدم هذا التبرير عندما يشعر الداعي أن الموقف فيه إخلال بالعدل، والإشارة إلى عدل الرب وكرهه للشر وفضحه لشرور الأعداء: " השופט כל הארץ לא יעשה משפט أديّان كل الأرض لا يصنع عدلا " (التكوين ١٨: ٢٥).

٢- تمجيد يهوه:

تبرير عام وهو تقديس اسم يهوه وتمجيده، ويأتي بصورة خاصة في الأدعية التي تقال من أجل الجمهور، أو لمنع الكارثة من الوقوع، ورفع الغضب الإلهي أو لإنقاذ من ضائقة، وذلك بادعاء أن يهوه صنع له اسما بإنقاذه لشعبه، وبالانتصارات التي منحها له(٣١):

- "ויושעם למען שמו, להודיע את גבורתו فخلّصهم من أجل اسمه ليعلن عن جبروته" (المزامير ١٠٦: ٨).

- " ליראות את השם הנכבד והנורא لتهاب هذا الاسم الجليل المرهوب "(التثنية ٢٨: ٥٨) ويبدو أن التبرير الذي يدعو الرب يهوه لتحقيق صفاته أو لتمجيد اسمه يتلخص في التعبير المتكرر: " למען שמך من أجل اسمك "(٣٢).

٣- الاعتراف بيهوه ربًّا:

ويؤكد هذا التبرير على صلة الداعي بربه، حيث يعترف الداعي بأن ربه هو الإله " يهوه "، ويصرّح بتقواه به، وطلب الحماية منه، وكما هو متعلق به، يتوقع من ربه الدفاع عنه، وقد كثر هذا التبرير في الأدعية المتأخرة:

- "כי תהילתי אתה... מחסי אתה ביום רעה لأنك أنتَ تسبيحي.. أنت ملجأي في يوم الشر".(إرميا ١٧: ١٤، ١٧).

- " כי חסיתי בך... כי קויתיך - عليك توكّلت.. لأني انتظرتك" (المزامير ٢٥: ٢٠).

- " כי עליך נשענו ובשמך באנו על ההמון הזה יהוה אלהינו אתה - لأننا عليك اتكلنا وباسمك قدمنا على هذه الجموع. أيها الرب يهوه أنت إلهنا" (أخبار الأيام الثاني ١٤: ١١).

٤- الاستمرار في عبادة يهوه:

إن كل غاية " يهوه " من شعبه بني إسرائيل هي أن يعبدوه، فيذكر العهد القديم: " את יהוה אליהיך תירא ואתו תעבר ובשמו תשבע يهوه إلهك وإياه تعبد وباسمه تحلف" (التثنية ٦: ١٣؛ ١٠: ٢٠؛ ١٣: ٥)

ويرمز هذا التبرير إلى العلاقة بين الإنسان في العهد القديم وربه، والتي بوجودها تتحقق القيمة السامية من عملية الخلق، فلم يُخلق الشعب الإسرائيلي إلا لتسبيح يهوه ربه : " עם- זו יצרתי לי תהלתי יספרו - هذا الشعب جلبته لنفسي، يُحدّث بتسبيحي" (إشعيا ٤٣: ٢١).

ولذلك فإن الذي يدعو للخلاص من ضائقة هي في نظره عقوبة على خطيئته، من شأنه أن يبرر دعاءه بالنتيجة، التي هي أيضا وعد إلهي، لأنه بعد أن يستجاب لدعائه وينجو سيعبد ربه ويسبحه[٣٣]، ومن ناحية أخرى فإن عابد يهوه الذي حلّت عليه كارثة بدون أن يعلم أنه أخطأ يستطيع تبرير دعائه بالنقص الذي سيحدث في صفوف عابدي يهوه ومسبحيه، لأنه في رأيه نقص في الخير المطلق في العالم:

- " כי אין במות זכרך בשאול מי יודה לך - لأنه ليس في الموت ذكرُك – في الهاوية من يحمدك " (المزامير ١: ٦) [٣٤].

صلوات موسى عليه السلام في العهد القديم:

يعتبر موسى عليه السلام من أكثر شخصيات العهد القديم أداءً لصلوات الدعاء والتوسّل والتضرّع إلى "يهوه"، فهو يدعو ربه في أي وقت ويستجاب له الدعاء، باستثناء صلاته الأخيرة التي من أجله هو[٣٥].

تتّصل صلواته بمهمته كرسول ليهوه وزعيم لبني إسرائيل، وبسـبب كثـرة صـلواته ودعواته- تتميّز حياته بالحوار المستمر مع ربه يهوه، وخاصة عند انعزاله عن شعبه، حيـث يكثر فيها عنصر الشكوى(٣٦) إلا أن حوالي نصف صلواته تضرعات وتوسّلات من أجـل شعبه(٣٧). ومن أجل أخيه وأخته(٣٨).

وتحدد صلوات موسى عليه السلام ملامح شخصيته حيث يبدو كمن يبذل نفسه مـن أجل شعبه ومن ناحية أخرى استغلال محبته عند ربه للصفح عن خطايا شعبه(٣٩).

البناء الفني في صلوات موسى:

يتلخص البناء الفني لصلاة الدعاء في العهد القديم في مصـطلحي الحـدس الغريـزي والقصد، وامتزاج العام بالخاص، فعلى سبيل المثال في صلاة دعاء موسى في سفر الخروج في بداية عمله النبوئي في مصر نجد أنه في البداية لم ينساق موسى وراء لغة الخوف والفـزع في شكوى بني إسرائيل: " להרגנו – لقتلنا "(٤٠).

فالتزم الصمت تجاه المتذمرين ثم صرخ إلى ربه بالدعاء: " אדוני למה הרעתה לעם הזה למה זה שלחתני. ומאז באתי אל פרעה לדבר בשמך הרע לעם הזה, והצל לא- הצלת את עמך – ربي لماذا أسأت إلى هذا الشعب. لماذا أرسلتني؟ فإنه منذ أن جئت إلى فرعون لأتكلم باسمك. أساء إلى هذا الشعب وأنت لم تخلّص شعبك" (الخروج ٥ : ٢٢- ٢٣).

هنا ينسب موسى الإساءة التي حلّت على رعيته إلى مَن أرسله وذلك خـلال تأكيـد العلاقة السببية بين هذه الإساءة ورسالته:

" מאז באתי אל פרעה לדבר בשמך – فمنذ أن جئت إلى فرعون لأتكلم باسمك".

وقد استجاب الرب يهوه إلى دعاء موسى بكلمات واضحة : " ויאמר יהוה אל- משה עתה תראה אשר אעשה לפרעה כי ביד חזקה ישלחם וביד חזקה יגרשם מארצו – فقال يهوه لموسى الآن تنظر ما سأفعل بفرعون، فإنه بيد قوية يطلقهم وبيد قوية يطردهم من أرضه " (الخروج ٦: ١).

- أما عند تحليلنا لصلاة موسى بعد عبوره إلى الصحراء عند وقوع الأزمة الرهيبة في العلاقات بين الشعب الذي يعبد العجل وربه، حيث نشعر بالاتساق والهارمونيا التامة بين عناصر الصلاة التي صرخ بها موسى إلى ربه والوحدة الموضوعية الكاملة التي تشمل الإصحاحين (٣٢ و ٣٤) من سفر الخروج اللذين يصفان تلك الأزمة وصلاة موسى، ويمكننا رصد خطوات هذه الوحدة الموضوعية في النقاط التالية:

عندما أخطأ بنو إسرائيل أراد يهوه ربهم أن يفنيهم وأن يجعل لموسى شعبا آخر، لكن موسى يدافع عن شعبه ولا يضعف حتى يستجيب له يهوه : " ויחל משה את פני יהוה אלהיו ויאמר למה יהוה יחרה אפך בעמך אשר הוצאת מארץ מצרים בכח גדול וביד חזקה: למה יאמרו מצרים לאמר ברעה הוציאם להרג אותם בהרים ולכלתם מעל פני האדמה שוב מחרון אפך והנחם על- הרעה לעמך. זכר לאברהם ליצחק ולישראל עבדיך אשר נשבעת להם בך ותדבר אלהם ארבעה את זרעכם ככוכבי השמים וכל- הארץ הזאת אשר אמרתי אתן לזרעכם ונחלו לעלם. וינחם יהוה על- הרעה אשר דבר לעשות לעמו . فتضرّع موسى أمام يهوه إلهه. وقال لماذا يا يهوه يحمى غضبك على شعبك الذي أخرجته من أرض مصر بقوة عظيمة ويد شديدة. لماذا يتكلم المصريون قائلين أخرجهم بخبث ليقتلهم في الجبال ويفنيهم عن وجه الأرض. ارجع عن حمو غضبك واندم على الشر بشعبك. اذكر إبراهيم وإسحاق وإسرائيل عبيدك الذين حلفت لهم بنفسك وقلت لهم أكثر نسلكم كنجوم السماء وأعطي نسلكم كل هذه الأرض التي تكلمت عنها فيملكونها إلى الأبد. فندم يهوه على الشر الذي قال إنه يفعله بشعبه" (الخروج ٣٢: ١١- ١٤)[٤١].

ثم يطلب موسى من ربه التكفير عن خطيئة شعبه: " ועתה אם תשא חטאתם ואם- אין מחני נא מספרך אשר כתבת والآن إما أن تغفر خطيئتهم. وإلا فامحني من كتابك الذي كتبت" (الخروج ٣٢: ٣٢).

وهكذا لا يجد موسى سببًا لحياته إذا لم يتحمل ربه يهوه خطيئة شعبه وكما ذكر التجلّي في الخروج، بادر موسى بطلب علامة من ربه إثباتًا لنيّاته الطيبة تجاه شعبه بني إسرائيل،

ويستجيب له يهوه ويعبّر له عن رحمته: " ויאמר אני אעביר כל- טובי על פניך וקראתי בשם יהוה לפניך וחנתי את- אשר אחן ורחמתי את אשר ארחם – فقال أجيز كل جودتي أمامك. وانادي باسم يهوه قدامك وأتراف على مَن أتراف وأرحم مَن أرحم" (الخروج ٣٣: ١٩).

وعند عبور يهوه أمام وجه موسى، الذي يدافع عن شعبه إسرائيل يصلّي موسى إلى ربه قائلا: " ויקרא בשם יהוה, ויעבר יהוה על פניו ויקרא יהוה יהוה אל רחום וחנון ארך אפים ורב- חסד ואמת. נצר חסד לאלפים נשא עון ופשע וחטאה – ونادى باسم يهوه. فاجتاز يهوه قدامه ونادى يهوه، يهوه إله رحيم ورؤوف بطيء الغضب وكثير الإحسان والوفاء. يقدم الإحسان إلى الألوف. يغفر الإثم والمعصية والخطيئة" (الخروج ٣٤: ٥–٦).

وإلى جانب فضيلة الرحمة يعطي تعبيرًا عن صرامة الحكم أيضا فيقول:
" ונקה לא ינקה פקד עון אבות על- בנים ועל בני בנים על שלשים ועל רבעים – ولكنه لن يبرئ إبراء . مفتقد إثم الآباء في الأبناء وفي أبناء الأبناء في الجيل الثالث والرابع" (الخروج ٣٤: ٧) فأسرع " موسى " الذي يعتبر نفسه من شعب إسرائيل بالسجود ليهوه داعيا: " אם נא מצאתי חן בעיניך אדוני ילך- נא אדוני בקרבנו כי עם- קשה- ערף הוא יסלחת לעוננו ולחטאתנו ונחלתנו – إن وجدت نعمة في عينيك أيها السيد فليسر السيد في وسطنا. فإنه شعب عنيد. واغفر لنا إثمنا وخطيئتنا واتخذنا مُلكا" (الخروج ٣٤: ٨– ٩).

ولقد وُفق " موسى " في استهلاله لدعائه إلى ربه يهوه باستعطافه لربه بألطف إشارة تدل على حاجته وحاجة شعبه" لذلك استجاب له ربه قــائلا: " הנה אנוכי כרת ברית נגד כל- עמך אעשה נפלאות – ها أنا قاطع عهدا قدام جميع شــعبك. أفعــل عجائــب " (الخروج ٣٤: ١٠).

وهكذا من خلال عرضنا للإصحاحين ٣٢- ٤٣ من سفر الخروج وعلى أساس منهج موسى الذي يحلّق فوقهما يتّضح لنا أن موسى رسم طريقًا لأنبياء بني إسرائيل من بعده في الصلاة من أجل شعبهم[٤٢].

وبالإضافة إلى ترانيم الصلاة والشكر الجماعية، فإن الصلاة الفردية احتلّت مكانًا مهمًا في عبادة الرب القديمة، وبذلك يرتقي الفكر الديني من ميدان القومية الضيقة المحدودة إلى آفاق السمو الروحي ، فكل فرد يعبد الرب العبادة الحقة ويسلك السلوك الذي يرضيه يُقبل لديه بغض النظر عن جنسه وقومه وأمته ولونه ، ومن هنا يصبح للفرد قيمته وشخصيته المستقلة ، ومثال على ذلك ما ذكر عن " حنا " : " ותתפלל אל יהוה ובכה תבכה : فصلّت إلى يهوه وبكت بكاءً (صموئيل الأول ١ : ١٠)، ثم إجابتها لعالي : אשה קשת רוח אנכי .. ואשפך את נפשי לפני יהוה – إني امرأة حزينة الروح .. وأسكب نفسي أمام يهوه " (١٥) .. ويظهر لنا ذلك أن الحاجة إلى سكب النفس والصلاة كانت معتادة عند بني إسرائيل في فترة متأخرة جدًا، وبالتأكيد ظهرت مزامير للصلاة مصاغة بأسلوب شعري، من نتاج وإبداع شعراء قدامى، ثم أصبحت هذه المزامير ترانيم شعبية . أيضًا تثبت ترنيمة الشكر المنسوبة إلى " حنا " (صموئيل الأول ٢ : ١ -١٠) على الرغم من كونها متأخرة ، أنهم كانوا معتادين في العصور القديمة في " عصر القضاة " أن يغنوا بترانيم شكر ليهوه ، إلى جانب قربان الشكر الذين كانوا يتقربون به إليه، كما فعلت " حنا " .[٤٣]

وهكذا تثبت هذه الصلوات والترانيم والتسابيح الشعرية، قدم الشعر الديني، الذي احتل مكانًا مهمًا في عبادة يهوه في الهيكل .

مراجع وهوامش الفصل الثاني:

١- מ . צ . סגל : מבוא המקרא . ספר ראשון . עמ׳ 112 .

٢- رفقة : ابنة بتوئيل وأخت لابان (التكوين ٢٤ : ١٥، ٢٩) وهو اسم عبري ربما يكون معناه " رباط " أو " حبل قيد " وهي زوجة إسحاق ، وأنجبت له يعقوب وعيسو وماتت ودفنت في مغارة المكفيلة عند قبر إبراهيم (التكوين ٤٩ : ٣١) .

٣- قارن بركة زواج بوعز وروث (روث ٤ : ١١ - ١٢) .

٤- قارن ידינו לא שפכה أيدينا لم تسفك (التثنيـة ٢١ : ٧) ؛ ועיניו קמה وقامـت عينـاه (صموئيل الأول ٤ : ١٥)

- מ . צ . סגל : מבוא המקרא . ספר ראשון . עמ׳ 113 - 114.

٥- שם שם . עמ׳ 115 .

٦- ابن بعور ، من فتور ، وهي قرية فيما بين النهرين ، وكان نبيًا مشهورًا في جيله . والظاهر أنه كان موحدًا يعبـد الإله الواحد ويبدو أنه من تأثير دعوة إبراهيم الخليل في ذلك المكان . وقد ذاع صيت هذا النبي بين أهـل ذلـك الزمان فعلا شأنه وصارت تقصده الناس ليتنبأ لهم عن أمور متعلقة بهم ، أو ليباركهم ويبارك مقتنياتهم وما أشبه . استدعاه بالاق ملك موآب ليلعن شعب إسرائيل ؛ أما هو فسأل ربه ليلة قدمت عليه رسل موآب ، فلم يأذن له . فلما كان الصباح رفض طلب بالاق ، وإن كان قد ذهب أخيرًا وبارك بني إسرائيل (العدد ٢٢ : ٩ ، ٢٤ : ٢٥) . وقد حارب بنو إسرائيل المديانيين وقتل بلعام (العدد ٣١ : ٨ ، ١٦) .

٧- وهي على منوال قصيدة دبورة (القضاة : ٥) ؛ وقصيدة انتصار داود (صموئيل الثاني ٢٢ : والمزامير : ١٨) في طريقة البناء والنظم .

٨- מ . צ . סגל : מבוא המקרא . ספר ראשון , עמ׳ 116 - 117 .

9- שם שם . עמ׳ 118 - 119 .

١٠- راجع الملوك الأول ١٨: ٢٤ - ٣٣ - ٤٧.

١١- אנציקלופדיה מקראית. חלק ח׳ עמ׳ 899.

١٢- تذكر موسوعة " אוצר ישראל " أن كل أسماء الرب في العهد القديم مشتقة من أفعاله باسـتثناء الاسـم " יהוה يهوه " فهو اسم ذات للرب، أما الاسم " אדוני " فهو من الألقاب الأساسية للإله " يهـوه " وهـو مشتق من الاسم " אדון سيد " بالعبرية، وكان بنو إسرائيل يتقون ذكر اسم " يهوه " إلههم صراحة توقيرا له، ويكتفون بكتابته في المتن، والإشارة إلى قراءته " אדוני- أدوناي" في الهامش، وفي نهاية عصر الهيكل الثـاني نُسيت القراءة الحقيقية لاسم الذات " يهوه" ، وأفتى حكماء التلمود بالفتوى التاليـة: " זה שמי לעולם וזה זכרי לדור דור, לא כש אני נקרא, נכתב ביו״ד ה״א ונקרא באל״ף דל״ת : هذا اسمي للأبد، وهذا ذكري منذ هذا الجيل، ليس مثلما أكتب أقرأ، أكتب بالياء والهاء وأقرأ بـالألف والـدال" (קדושין : ע״א). انظر : אוצר ישראל : חלק ראשון. עמ׳ 144- 145.

(١٣) אל – إيل: أي القوى في اللغة الآرامية، وكثيرا ما يأتي مع لقب من ألقاب " يهوه " مثـل " אל עליון – العليّ " ، " אל שדי القدير " (التكوين ٣٥: ١١) راجع – قاموس الكتاب المقدس: ص ١٤٢.
– عباس محمود العقاد: الله. دار المعارف. ط ٨ . القاهرة. ١٩٨٠ ص ١٠٨.

(١٤) العدد ١٢: ١٣، ١٦: ٢٢، المزامير ١٦: ١.

(١٥) القضاة ١٦: ٢٨، المزامير ٥٦: ٢.

(١٦) المزامير ١٤٥: ١ ، عزرا ٩: ٦.

(١٧) نحميا ١: ٥ . وقد شاعت هذه الكنية : " אלהי השמים إله السماوات " بين اليهود في العصر الفارسي.
– قارن دعاء الكرب لرسول الله صلى عليه وسلم : " لا إله إلا الله العظيم الحليم، لا إله إلا الله رب العـرش العظيم، لا إله إلا الله رب السماوات ورب الأرض ورب العرش الكـريم" مـع " אלה השמים إلـه السماوات ".و " האל הגדול الإله العظيم " و " הטוב الحليم " و " יושב הכרובים الجالس فوق الكروبيم " . و" עשית את השמים ואת הארץ خالق السماوات والأرض" : من صلاة حزقيا في سفر الملوك الثاني ١٩: ١٥.

(١٨) الذكر نوعان: أحدهما ذكر أسماء الرب تبارك وتعالى وصفاته والثناء عليه بهما وتنزيهه وتقديسه عما لا يليق به تبارك وتعالى، والثاني: الخبر عن الرب تعالى بأحكام أسمائه وصفاته وذكر أمره ونهيه وأحكامه.. وقد بيّنـت السنة النبوية الشريفة أهمية الذكر كعبادة وفضله على الدعاء، فالذكر ثناء على الله عز وجل بجميل أوصـافه وآلائه وأسمائه، والدعاء سؤال العبد حاجته، فأين هذا من هذا؟ ولهذا جاء في الحديث القدسي:
" من شغله ذكري عن مسألتي أعطيته ما أعطي السائلين" ، ولهذا كان المستحب في الدعاء أن يبـدأ الـداعي بحمد الله تعالى والثناء عليه بين حاجته، ثم يسأل حاجته كما في حديث " فضالة بن عبيد " أن رسول الله صـلى الله عليه وسلم سمع رجلا يدعو في صلاته، لم يحمد الله تعالى و لم يصلِّ على النبي صلى الله عليه وسـلم، فقـال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " عجل هذا " ، ثم دعاه فقال له أو لغيره : " إذا صلى أحدكم فليبدأ بتمجيـد ربه عز وجل والثناء عليه، ثم يصلي على النبي صلى الله عليه وسلم، ثم يدعو بعد بما شاء". رواه الإمـام أحمـد والترمذي، وقال حديث حسن صحيح. وروا ه الحاكم في صحيحه – وهكذا دعاء ذي النون" عليه السلام قال فيه النبي صلى الله عليه وسلم: " دعوة أخي ذي النون إذ دعا وهو في بطن الحوت: " لا إله إلا أنت، سـبحانك إني كنت من الظالمين" فإنه لم يدعُ بها مسلم في شيء قط إلا استجاب له" وهكذا منهج عامة الأدعيـة النبويـة الشريفة على قائلها أفضل الصلاة والسلام. انظر: شمس الدين محمد بن أبي بكر بن قيم الجوزية: الوابل الصـيب من الكلم الطيب. مكتبة المتنبي. القاهرة ١٩٧٨. ص ٨٢– ٨٥.

(١٩) راجع التثنية ٣: ٢٤، صموئيل الثاني ٧: ٢٢– ٢٤، الملوك الأول ٣: ٦،٨: ٢٣ ، الملوك الثـاني ١٩: ١٥، أخبار الأيام الأول ٢٩: ١١–١٢ (تسبقه فقرة تسبيح)، أخبار الأيام الثاني ١٤: ١٠، ٦:٢٠.

(٢٠) راجع نحميا ١١: ١٣.

(٢١) רבי שמלאי رابي سملاي: أمورائي (أي متكلم) ومفسر وواعـظ عاصـر رابي يوحنـان (١٩٩ – ٢٧٩ تقريبا) وهو علم في " نهر دعة " في العراق وينسب إلى الطبقة الثانية من الأموراثيين في بابل، قدم إليها مـن

الله، ولم يشأ رابي يوحنان تعليمه كتاب الأنساب لأنه حسب رأيه أن القادمين من اللد (في الجنوب) ومن بابل (العراق) قساة القلوب وقليلي العلم بالتوراة: انظر : **אוצר ישראל**: **חלק עשירי. עמ' 174** .

(٢٢) **ברכות לב: ע"א.**

(٢٣) **תורה נביאים וכתובים מפורשים. פירוש: שלמה זלמן אריאל. הוצאת עדי ת"א תשכ"ה. עמ' 53.** وقارن صموئيل الثاني ٧: ١٨- ١٩: " **מי אנוכי ... ותקטן עוד זאת בעיניך** ... مَن أنا .... وقل هذا أيضا في عينيك ... " وهو من دعاء داوود". ولاشك أن إخبار العبد بحاله ومسكنته وافتقاره أبلغ في الإجابة وافضل موقعا وأتم معرفة وعبودية، ويكون أبلغ في قضاء حاجته من أن يقول ابتداءً اعطني كذا وكذا... وقد برز هذا التقدم في أدعية القرآن الكريم فيقول " موسى " عليه السلام في دعائه (رب إني لما أنزلت إليّ من خير فقير)، وقول أبينا آدم عليه السلام – ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين) راجع سور: القصص ٢٤، الأنبياء ٨٧، الأعراف ٢٣. وقد أكدت على ذلك السنة النبوية الشريفة ،ففي الصحيحين أن أبا بكر الصديق قال: " يا رسول اللع علّمني دعاء أدعو به في صلاتي، فقال: قل: اللهم إني ظلمت نفسي ظلمًا كثيرًا، وإنه لا يغفر الذنوب إلا أنت، فاغفر لي مغفرةً من عندك وارحمني، إنك أنت الغفور الرحيم". فجمع هذا الدعاء الشريف العظيم القدر بين الاعتراف بحاله والتوسل إلى ربّه عز وجل بفضله وجوده وأنه المنفرد بغفران الذنوب، ثم سأل حاجته بعد التوسّل بالأمرين معًا، فهكذا كان أدب الدعاء في الإسلام وآداب العبودية. انظر: ابن قيّم الجوزية: الوابل الصيّب ، مرجع سابق. ص ٨٦.

(٢٤) الملوك الأول ٣: ٧-٨. ووفقا للتقليد اليهودي كان عمره عند توليه العرش اثنتا عشرة سنة، ولذلك لم يكن لديه خبرة قيادة الشعب والخروج والعودة أمامه قبل الحرب وبعدها. انظر: **תורה נביאים וכתובים מפורשים. עמ' 541- 542.**

(٢٥) وراجع أيضا الخروج ٣٢: ١٣. العدد ١٦: ١٥، صموئيل الثاني ١٥: ٦١، الملوك ١٨: ٣٧، الملوك الثاني ٦:١٧، ١٨، ٢٠، نحميا ٣: ٣٦- ٣٧.

(٢٦) وراجع أيضا القضاة ١٣: ٨، الملوك الأول ١٨: ٣٦، أخبار الأيام الثاني ٣٠: ١٨-١٩، التثنية ٣: ٢٥، إرميا ١١: ٢٠.

(٢٧) وقارن المزامير ١٤٥: ٨.

(٢٨) وقارن التكوين ١٨: ١٩، ومزامير ٣٣: ٤-٥.

(٢٩) وقارن الملوك الثاني ٢٠: ٣، المزامير ٤٤: ٢٣- ٢٧ . – لقد تطورت الصورة الخاصة بالألوهية تدريجيا في أسفار العهد القديم، فبعد أن كان يهوه في بداية أمره على صورة البشر يأكل ويشرب ويتكلم نجد أن صورته ترتفع تدريجيا، فنجده يرتفع عن منزلة الإنسان فلا يوصف بصفاته، ويبدو ذلك واضحا في المصدر الإلوهيمي، فالإله إن ظهر فلا يظهر إلا في الأحلام أو في الخيال، أو عن طريق الصوت، ونجد كذلك أن صفات الإله قد أخذت ترقى شيئا فشيئا وتتخلص من شوائب النقص والتجسيم، وأخذ الأنبياء المصلحون يرتقون بصورة الإله ،فأصبح " يهوه " خالق السماوات والأرض وما فيها (نحميا ٩: ٦، المزامير ٨: ٤) صانع الإحسان (إرميا

٣٢: ١٨) حافظ العهد (نحميا ٩: ٣٢)، غفار الذنوب والخطايا (إرميا ٣٢: ١٨)، كثير الغفران (إشعياء ٥٥: ٧) ، مستجيب الدعاء (إشعياء ٥٥: ٦). فالإله الذي كانت له سيئاته وحسناته، أخذ يتطهر شيئًا فشيئًا من تلك السيئات، ليصبح فيما بعد إلهًا خيّرًا بحتًا، ولكننا لا نرى إله بني إسرائيل على الرغم من تطهره التدريجي من تلك المثالب يتخلّى عنها تخليًا كاملاً. انظر: د. ألفت محمد جلال: العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القدم. مكتبة سعيد رأفت . القاهرة ١٩٧٤ ص ٢٨- ٣٢.

(٣٠) אנציקלופדיה מקראית. כרך ח׳ עמ׳ 903 .

(٣١) قارن يشوع ٢: ٨- ١١، صموئيل الأول ٤: ٨.

(٣٢) אנציקלופדיה מקראית. כרך ח׳ עמ׳ 903 .وقارن إرميا ١٤: ٢١،٧، والمزامير ٢٥: ١١.

(٣٣) قارن صموئيل الأول ١٢: ١٠، وقارن ذلك مع نذر أبشالوم في صموئيل الثاني ١٥: ٨.

(٣٤) وقارن المزامير ٣٠: ١٠، ١٨: ١١- ١٣.

(٣٥) التثنية ٣: ٢٣- ٢٥.

(٣٦) راجع الخروج ٥: ٢٢، العدد ١١: ١١.

(٣٧) الخروج ١٤: ١٥، ٣٢ :١١- ٣٤، العدد ١١: ٢،١٤: ١٣- ١٩، ١٦ ، ٢٢، ٢١:٧، ٢٧: ١٦- ١٧.

(٣٨) العدد ١٢: ١٣، التثنية ٩: ٢٠.

(٣٩) אנציקלופדיה מקראית. כרך ח׳ עמ׳ 919 .

(٤٠) الخروج 5 : 21.
אוראל סימון, מנשה גושן, גוטשטין : עיוני מקרא ופרשנות. הוצאת אוניברסיטת ברלין. נדפס בישראל. ירושלים 1980 עמ׳ 106.

(٤١) ז.וייסמן : ספור ההתגלות בחורב״ בית מקרא ״ יא. ירושלים תשכ״ו. 140- 143.

(٤٢) ז : וייסמן : שם, שם, עמ׳ 143.

(٤٣) מבוא לספר תהלים .עמ׳ LIX.

الباب الثاني

السمات الفنية

مقدمة:

يحمل هذا الباب عنوان " السمات الفنية "، ويتكون من فصلين، الأول منهما يدرس قانون التقابل في الشعر العبري القديم، فلا شك أن قانون التقابل هو القانون الأساسي للشعر العبري في العهد القديم، والتقابل " تطبيق لفظي " لأن الكلمة تقابل فيه أختها على ترتيب، ويتميز أسلوبه بقوة الربط وإحكام السبك بين الألفاظ ، وقد ترك للشاعر نصيبًا كبيرًا من الحرية حيث سمح له بإطالة الفقرات أو تقصيرها تبعًا لما تقضي به الفكرة، فالتقابل المنتظم في تطور وتسلسل الأفكار وفي تكرار الكلمات أمر لافت للنظر..، ولذلك لا نجد الفقرات الشعرية تتحد في الشكل تمامًا، كما لو كانت قد صُبّت في قالب واحد إلا في عدد محدود من الأشعار، وكذلك الحال بالنسبة للجمل في الفقرات المختلفة، فنرى حركة الجملة تسرع تارة وتبطئ أخرى ، تبعا لخفة الفكرة أو وقارها واتزانها.

وقد لاءم قانون التقابل خاصية الإيجاز التي يتميّز بها الشعر العبري في العهد القديم، ذلك الإيجاز الذي لا يخلّ بالمضمون أو الوضوح .

ولقد كان التقابل ظاهرة سائدة في آداب شعوب الشرق الأدنى القديم وشبه الجزيرة العربية حيث كان يلاءم الشكل الذي كان في قصائدهم، والذي يعتمد بصورة أساسية على غناء المرتل أو المنشد، وترديد الجوقة خلفه، الأمر الذي كان يقوّى ويسمو بالشعور الذي كانت تعبّر عنه القصائد، بالإضافة إلى أن الشاعر العبري القديم كان يؤدي رسالة مهمة بين القبائل في نشر الأخبار عن طريق الرواة الذين كانوا يلازمونه.

أما عن المعنى الدلالي لظاهرة التقابل بين الجمل الشعرية في العهد القديم فيعبِّر عنه وَحَدة الفقرة الشعرية حيث لا تكرر الجملة الثانية تكرارًا حرفيًا كلمات الجملة الأولى ، بل يعبّر عنها بصورة جديدة ، مما يؤدي إلى إثراء وتعميق وإحياء الأفكار أو المشاعر التي تعبّر عنها الفقرة أو المقطوعة ، هذا بالإضافة إلى أن التقابل الدلالي يتيح للشاعر الانتقال من المصطلح

القياس في الجملة الأولى إلى مصطلح أدبي أو أكثر بلاغة في الجملة الثانية حيث تظلل الاستعارة البلاغية بعض الجمل المتقابلة ، وهي وسيلة راقية لتطوير المعنى ، هذا كما يعيننا التقابل الدلالي أيضا على فهم الأحداث التاريخية والعقائد ، والنظم والتقاليد الاجتماعية التي كانت سائدة في البيئة العبرية القديمة .

أما الفصل الثاني من هذا الباب فيهتمّ بدراسة مصطلحي الوزن والإيقاع في الشعر العبري القديم وهو يرتبط ارتباطًا وثيقًا بموضوع الفصل الأول لأن هذين المصطلحين يتأثران بشدة بالشكل البنائي للقصيدة وبنظام التقابل فيها ، فالشعر العبري القديم لم يعرف نظام القوافي الغربي، أي تكرار مقاطع متشابهة في نهايات الأشطر ، كذلك لم يخضع الشعر العبري القديم لقوانين وزنية وإيقاعية ثابتة .

ويمكن القول بوجه عام ، وليس دائما ، إن بناء الشطرات في الوحدة التقابلية فيه عدد متساوٍ من النبرات ، دون الأخذ في الاعتبار بعدد المقاطع سواء أكانت طويلة أم قصيرة ، أو بالمسافات بين النبرات فإذا كان في الشعر المقرائي سطر شعري يتبع وزن יאמבוס أليامبوس (أي مقطع واحد قصير وواحد طويل) أو وزنًا آخر ، فإن ذلك ليس بالقاعدة الثابتة ، ولا يجب أن نرى فيه مبدأ أو منهجًا فذًا .

أما مصطلح الإيقاع ، فهناك خلط بينه وبين مصطلح الوزن ، ومن هنا جاءت أهمية الدراسة الثانية لهذين المصطلحين في الشعر العبري القديم .

الفصل الأول

التقابل في الشعر العبري القديم

التقابل في الشعر السامي القديم :

لم تكن ظاهرة التقابل في الشعر وقفًا على العبريين دون سواهم من شعوب الأرض ، إذا إننا نعثر على نظائر لها في أشعار البابليين ، والآشوريين ، وفى الأناشيد السومرية ، وعند قدماء المصريين ، وفى الأشعار الصينية [1] ، وهكذا يتضح أن هذه الظاهرة التي تميز بها الشعر السامي القديم كانت تراثًا مشتركًا بين شعوب الشرق الأدنى ومن بينهم العرب . [2]

وربما تعود هذه الظاهرة التي ميّزت الشعر الشرقي القديم كلّه ، في أساسها إلى الشكل الذي كانوا يغنّون به أشعارهم ، حيث كانوا يلقون الأشعار بواسطة شاعر بمفرده ومن خلفه الجوقة ، وأحيانًا بواسطة جوقتين متبادلتين ، ولكل جملة شعرية يغنيها الشاعر تأتيه الإجابة من الجوقة بجملة أخرى تقابلها في الشكل والمضمون ، وكما يتواءم الإيقاع الداخلي للجملة الشعرية مع الوحدة الموسيقية للنغمة المصاحبة له ، كذلك يتواءم الإيقاع الخارجي أي تقابل الجمل الشعرية ، مع الغناء ، الذي يتبادله الشاعر والجوقة . [3]

ومن أمثلة ذلك ما جاء في سفر المزامير (١٢٤ : ٧ ؛ ٢٩ : ١ – ٢ ؛ ١٢١ : ١ – ٢)

נפשנו כצפור נמלטה	מפח יוקשים
הפח נשבר	ואנחנו נמלטנו
انفلتت أنفسنا كعصفور	من فخ الصيد
الفخ انكسر	ونحن انفلتنا

حيث تتكون هذه الفقرة الشعرية من جملتين متقابلتين ، يقوم الشاعر بغناء الجملة الأولى ثم ترد عليه الجوقة بالجملة الثانية .

הבו ליהוה בני אלים	הבו ליהוה כבוד ועוז
הבו ליהוה כבוד שמו	השתחוו ליהוה בהדרת קדש
قدموا ليهوه يا أبناء الآلهة	قدموا ليهوه مجدًا وعزًا
قدموا ليهوه مجد اسمه	اسجدوا ليهوه في زينة مقدسة

ويتضح في هذا المثال الإيقاع التكميلي المتكرر حيث يتكرر جزء من الجملة الأولى ثم يضيف الشاعر عليه معلومة جديدة .

אשא עיני אל ההרים   מאין יבוא עזרי
עזרי מעם יהוה   עושה שמים וארץ :

أرفع عيني إلى الجبال   من أين يأتي عوني
عوني من عند يهوه   خالق السماوات والأرض

هنا أيضًا تكرر الجوقة جزءًا من الجملة الشعرية التي يلقيها الشاعر لتبدأ بها الفكرة الرئيسة للجملة الشعرية التي ترددها هي .

وربما تعود هذه الظاهرة الأصيلة في الشعر السامي القديم إلى : " أن الجمل الشعرية المتقابلة تقوى وتسمو بالشعور الذي تعبّر عنه ، ففي أشعار البهجة والسرور يبدو الأمر واضحًا من تلقاء ذاته ، وفي أشعار الرثاء يصاغ شكل التعبير وفق طبيعة الراثي والرثاء ، حيث يعبّر الشاعر الراثي عن حزنه ، وتشاركه الجوقة أحزانه بترديدها لصدى همومه أو همساته الحزينة .. أما في الأشعار التعليمية فالجملة الثانية تقوى وتعمق سابقتها ، مثلما يوبخ الأب ولده ، وتكرر الأم كلماته ، إلا أنه في أشعار الغزل يبدو الازدواج في طبيعة الموضوع، فالحب يميل إلى الإسهاب في الكلمات الرقيقة الناعمة ، وتتعاقب خواطر القلب ، وتنسكب النفس موجة وراء موجة ، فلغة النفس لا تُختصر ، فدائمًا مخزون المفردات تعبّر به عن مكنوناها فتتدفق أمواجها وتنسكب في لطف ، أو تنفجر بقوة كما تتحطم الأمواج عند الصخور ، ثم تعقبها أخرى مثلها أو أشدّ منها . وهذا هو نبض الحياة في طبيعة النفس ، أو شهيق التنفّس القوى للشعور العميق " . [٤]

ولذلك يتفق الباحثون على أن تقابل الجمل الشعرية في الشعر السامي القديم إنما يعود إلى ازدواج الجوقة في الحلقات الشرقية [٥] . ولكن الأحرى أن نرجعه إلى ذلك القانون الطبيعي، ونعنى به تقابل الطرفين . [٦]

ويطرح "كاسوطو" وهو أحد الباحثين الذين وقفوا على العلاقة بين أدب العهد القديم والأدب الكنعاني، سؤالاً مهمًا عن تطور الشعر العبري القديم : لماذا نجد في أدب العهد

القديم في مراحله الأولى إبداعات أدبية متكاملة ومتقنة، كأنما سبقتها تطورات لها مئات السنين ؟ ثم يفترض في أجابته أن الأدب العبري لم يكن إلا استمرارًا للأدب الكنعاني الذي سبقه ، حيث إن اللغة العبرية لم تكن إلا إحدى اللهجات التي نبتت من الجنس الكنعاني السابق ، وحيث إنها استمرت في إحداث تغييرات لهجية معيّنة في اللغة الكنعانية الأكثر قدمًا والأكثر اتحادًا ، كذلك واصل الأدب العبري مسيرة التراث الأدبي الكنعاني ، الذي أخذ في الإبداع بين السكان المتحدثين بالكنعانية قبل ظهور بني إسرائيل على مسرح التاريخ . (٧)

والواقع أنه لا يمكن تجاهل التطابق الكبير في أساليب الشعر والبلاغة في الأدبين الكنعاني والعبري ، حيث نجد استخدم أزواج ثابتة ومحددة من الكلمات في الجمل الشعرية المتقابلة في كلٍ من الشعر الكنعاني والشعر العبري ، فعلى سبيل المثال الفعلين " שמע سمع — האזין أنصت " من الأفعال الشائعة في الأشعار العبرية والكنعانية .

האזינו השמים ואדברה ותשמע הארץ אמרי פי

أنصتي أيتها السماوات ، فأتكلم ولتسمع الأرض أقوال فمي

(التثنية ٣٢: ١) (٨).

وهكذا انتفع العبريون بالأفكار والصور الأدبية التي تُنسب لسابقتها من حضارات الشرق القديم وجعلوا منها إبداعًا أدبيًا ذاتيًا . (٩)

أما في الأكدية فتأتي الجمل الشعرية المتقابلة في الشكل المزدوج ، وهو أبسط أنواع الشعر الأكدي ، وأكثر أشكاله في المجموعات الشعرية انتشارًا، وتأتي في هذا النوع ألفاظ متقابلة ، فقد تبدأ الجملة الشعرية الأولى بكلمة : Elisch أي (أعلى) ثم تأتي أول الجملة الثانية كلمة Schaplisch أي (أسفل) ، أما إذا بدأت الجملة الأولى بكلمة pa – na أي (أمام) فإن الجملة الثانية تبدأ بكلمة ar – ka أي (خلف) وإن بدأت الأولى بكلمة sh – m – la أي (شمال) ، تبدأ الثانية بكلمة Im – na أي (يمين) ، وأحيانًا تكون المقابلة معنوية مثل ما جاء في ملحمة جلجامش : (١٠)

لم يعرف إنكيدو الخبز لم يأكله والخمر شربها لم يتعلمه (١١)

وتدلنا النقوش الأكدية إلى وجود أمثال ترجع كتابتها إلى ما بين عامي ١٨٠٠ و١٦٠٠ ق . م ، وهي عبارة عن شعر يصطنع توازن الجملة الشعرية مثل :

١ ــ لولا معاشرة المرأة ما حبلت

لولا الأكل ما صارت سمينة .

٢ ــ إذا اجتهدت أخذوا أجري

فمن يعطيني إذا ضاعفت جهدي .

٣ ــ الرجل القوى مَن يتغذى مِن عمل يده

والضعيف يتغذى من أجر ولده .

٤ ــ تمضى وتأخذ حق العدو

والعدو يأتي ويأخذ حقك .

هذا وقد أطلق الباحثون في اللغة الأكادية وآدابها على هذه التركيبات الثنائية بعض التعريفات فقالوا عن الأول إنه متقارب ، والثاني مؤتلف ، والثالث مختلف ، والرابع متناقل.(١٢)

أما في الشعر المصري القديم فيقف جهلنا بالنطق الصحيح للغة المصرية القديمة ــ بسبب إسقاط المتحركات وانعدام الحركات ومواضع الضغط على المقاطع ــ عقبة في سبيل ضبط النطق الصحيح للكلمات، مما يجعل متابعة الإيقاع الشعري على هذه الصورة أمرًا عسيرًا ــ ولكنّ مطالعة الأناشيد الحماسية أو المدائح الدينية أو أهازيج الغزو أو أغنيات النصر تفصح عن التزام إيقاعات معيّنة من غير شك، وأبسط ألوان الشعر كما هو معلوم ، التزام نغمة الجملتين أو الفقرتين القصيرتين والتزام إيقاع واحد فيها ، وقد ظهرت بعض الأشعار التزم– في جملها– الصدر دائمًا بحيث يتكرر في كل جمله بينما يتغير العجز، كما ظهرت بعض الأشعار تُكرّر الجملة الثانية في معنى مقابل للجملة الأولى أو مساوٍ له بقصد التوكيد ، وهو المعروف بشعر التساوي في الجمل الشعرية المتقابلة (١٣) فنجد في حكم أمينوبى (١٠٠٠ ــ ٦٦٠ ق . م) تركيبات ثنائية كقوله في مطلعها :

أمل أذنك واسمع ما يقال   وجه قلبك إلى فهمه [١٤]

والعربية كأخواها تأخذ من طريقة توازن الجمل الشعرية العددي بنصيب ، وليس بمتعذر على الباحث أن يجد أشباهًا ونظائر من توازن الجمل العددي في نثر الكهان وفي الأمثال الكتابية وفى أقوال حكماء الجاهلية والإسلام ، ومن أمثلة ذلك :

ــ إذا ضربت فأوجع ، وإذا زجرت فأسمع (متقارب) .

ــ فضل القول على الفعل لؤم، وفضل الفعل على القول مكرمة (مختلف) .

ــ مَن شدّد نفر، ومن تآخى تآلف (مختلف) .

ــ أشراف القوم كالمخ من الدابة ، فإنما تنوء الدابة حملها (مؤتلف)

ومما رُوى عن الرسول " صلى الله عليه وسلم " قوله " من كثر كلامه كثر سقطه ومن كثر سقطه كثر كذبه ، ومن كثر كذبه كثرت ذنوبه ، ومن كثرت ذنوبه كانت النار أولى به" . وقول الرسول هذا تركيب رباعي من النوع المتناقل .

ومن التركيبات الثلاثية قول مالك الشيباني : " رُبّ عجلة تهب ريثًا ، ورب فروقة يدعى ليثًا ، ورب غيثًا لم يكن غيثًا " . وهو من المختلف . [١٥]

وليس من بحثنا هذا أن نعرف الصلة أو الموازنة بين الجمل الشعرية والشعر الموزون المقفى المعروف لدى العرب ، وحسبنا أن نشير إلى أن العربية قد انفردت من دون أخواها القديمة بهذا النوع من الشعر ، وإذا رجعنا إلى معظم النقوش الجاهلية العربية التي عثر عليها حديثًا ــ وهي قليلة ــ على اختلاف اللهجات التي دُوّنت بها ، لا تجد شيئًا منها في صورة شعرية موزونة ، في حين نرى طائفة من النقوش التي كُشفت لدى أمم أخرى كانت مصنوعة من أوزان ، وربما يعيننا هذا على افتراض أن الوزن شيء مستحدث عند العرب في عصور قريبة في الجاهلية . [١٦]

ويتفق " بروكلمان " و" جرجي زيدان " على أن العرب بدأوا بالسجع ، أي النثر المقفى المجرّد من الوزن ، حيث كان السجع هو القالب الذي يصوغ فيه العرافون والكهنة أقوالهم[١٧] ... ثم تطوّر النظم فنظموا بالرجز المتآلف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع ويبلغ أثرًا في النفس وهو يتفق مع السجع بانفراد كل بيت بقافية ، ويختلف عنه بأنه

موزون ، ومن الرجز نشأ بناء أبحر العروض على مصرعين وقافية في الثـــاني ، أمـــا الأوزان العروضية فلا ريب أن بناءها تم بتأثير فن غنائي وإن كان بدائياً . (١٨)

ولقد اقترن السجع أحياناً بالتوازي العددي للأشطار .. و استخدمه الحكماء في أمثالهم الكتابية ، أداة من أدوات الصنعة ، ومظهرًا من مظاهر التأنق في التعبير ، ووسيلة فعالة من وسائل التعليم فهو يعين على تلقف الذهن للكلمات " Catchword Principle "، وكـــان هذا المبدأ معروفًا لدى العرب القدماء . (١٩)

ومما ساعد على ذلك ما عُرِف به العرب من التلذذ الذوقي باللغة مـــن حيـــث جـــرس الألفاظ ورنينها ووزن لحنها الموسيقي ، بالإضافة إلى أن السجع كـــان يرفـــع الفـــورات الانفعالية لدى الكهان القدماء فـــوق مستوى اللـــغة العادية . (٢٠)

وللدكتور " فؤاد حسنين " رأى آخـــر في التطور الشعري عنـــد العرب فيقـــول: " إن أقوال الكُهّان العرب في الجاهلية ليست نثرًا بل شعرًا ، وهي شعر في أبسط صورة من صور الفن الشعري سواء في أدبنا العربي أو الأدب العبري القديم .. فالشعر سواء كان عربيّـــا أو عبريًا هو في الواقع تقطيع للحديث إلى عبارات قصيرة ، والذي يحدث أنه بعد التقطيع قـــد يستأنف المتحدث حديثه ثانية مراعيًا النمط نفسه فتنشأ الأبيات الشعرية ويعبّر كل بيت في الواقع عن معنى كامل كما أن طول البيت وقصره ، أي بحر البيت لا يتوقف علـــى الفـــن الشعري فقط ، بل على طول نفس الشاعر عند الإنشاد ؛ والقاعدة الأولى أن البيت يتكون من شطرين أو أكثر بينهما وحدة في المعنى، كما قد تستخدم القافية لربط القطعة الأدبية أو القصيدة بتعبير آخر. وفي الشعر الجاهلي كثير من الأمثلة التي تشير إلى هذه الظاهرة ، مثل تلبية (عك)، (وهو عك بن عدنان من ولد إسماعيل عليه السلام) إذا خرجوا حجاجًـــا قدّموا أمامهم غلامين أسودين من غلمانهم فكانا أمام ركبهم ، فيقولان : نحن غرابا عـــك . فنقول " عك " من بعدهما :

عك إليك عانيه   عبادك اليمانية

كيما نحج الثانية

وكانت (قريش) تطوف بالكعبة وتقول :

واللات والعزى ومناة الثالثة الأخر فإنهن الغرانيق العلى وان شفاعتهن لترتجى

فهذه الأمثلة وغيرها من الشعر الجاهلي التي قد تدخل في باب الرجز المشطور أو التـام نجدها في الشعر العبري القديم سواء في الأغاني الشعبية كأغنية " مريم " أخت هارون عقب خروج بني إسرائيل من مصر (٢١) ، أو أغنية النسوة اللواتي خرجن واستقبلن شاؤل عقـب الانتصار الذي أحرزه على الفلسطينيين (٢٢) ، وكـذلك أغنية البئر (٢٣) ، ومن شـعر الحماسة مثل قصيدة " دبورة " . (٢٤)

ويقول الدكتور فؤاد حسنين " إن هذه المقابلة بين الشعرين العـبري القـديم والعـربي الجاهلي ضرورية جدًا لأن الجزيرة العربية هي البيئة التي نقل عنها شعراؤنا وشعراء العبريين، وإن اختلف الأدباء في شيء فإنما في العوامل التاريخية التي أثّرت في الشـعرين ، فالشـاعر العبري كان يؤدي نفس الرسالة التي أداها الشاعر العربي ، فكما أن شاعرنا كـان مـذيع القبيلة ونشرتها الإخبارية الرسمية ، كذلك الشاعر العبري ، وذلك عن طريق الإنشـاد، أو الرواة الذين كانوا يلازمونه ، ومن ثم يرحلون إلي مختلف القبائل منشدين راوين..."(٢٥) .

يتضح لنا إذًا أن الآداب السامية القديمة قد عرفت ظاهرة التقابل في الجمل أو الفقرات الشعرية سواء من حيث الشكل أو المعني في آن واحد ، وأن هذه الظاهرة كانت أصلية عند شعوب الشرق والجزيرة العربية نتيجة للطابع الغنائي لأشعارهم .

دلالة التقابل في الشعر العبري القديم :

لقد اتفق الباحثون في الأدب العبري القديم على أن قوانين الشعر العبري في العهد القديم تنحصر في نظام الفقرات (٢٦) ، وقانون التقابل والتوازي أو التماثل (٢٧) ؛ إلا أن أبرز وأهم الخصائص في الشعر العبري من ناحية الشكل والمضمون هو تقابل الجمل الشعرية أو " توازن الفقرات العددي " (٢٨) ، وقد أدت هذه الأهمية الكبيرة لهذا التقابل ، إلى أن جعله الباحثون أبرز الخصائص التي تفرق بين النثر والشعر في العهد القديم . (٢٩)

لا شك أنه لا توجد ظاهرة أثارت جدلاً كبيرًا وأفكارًا متناقضة أكثر من هذه الظاهرة ، فمنذ كتاب الأسقف الإنجليزي روبروت لوث ـــ " Robert Lowth " عام ١٧٥٣ والذي بحث فيه الأشكال المميزة للشعر العبري في العهد القديم وانتهي إلى أنه يتميز بما ســـمّاه " تـــوازن الجمل الشعرية العددي " (٣٠) ، وتحدد بعده أن المبدأ الرئيس المـــنظم للشـــعر في العهد القديم هو التقابل الدلالي بين عنصرين ، وأحياناً ثلاثة ، في السطر الشـــعري ،وهـــو عبارة عن ارتباط الأسطر في مجموعات ثنائية أو أكثر ، ولا يشـــترط أن تكـــون الأســـطر المترابطة متكافئة فيما بينها ، فقد تكون تابعة ومتبوعة ، وتتنوع المعاني بين معني كل ســـطر والذي يليه ، فقد تكون المعاني متقاربة (٣١) ، وقد تكـــون مختلفـــة (٣٢) ، وقـــد تكـــون مؤتلفة(٣٣)، وقد تكون متناقلة . (٣٤)

ولقد تحدّث " أرسطو " عن نظرية المعني في الشعر فقال إنها الماهية أو الجوهر الذي ينال بواسطة الإدراك العقليّ المحض ..وهذه الماهية ليست أفكارًا منفصلة عن الأشياء، بل متحققة فيها ، فالمدرك الحسيّ الذي نراه أمامنا يحمل قيمة كبيرة لأنه ليس ظلاً زائلاً لحقيقـــة وراءه منفصلة عنه ، الحقيقة كامنة في هذا المدرك الحسيّ ، وبعبارة أخرى أن جـــوهر الأشـــياء لا ينفصل عن تحققها المادي ولذلك نجد أن هناك رابطة ما بين المدرك الحسيّ والأفكار . (٣٥)

والرغبة في فهم المعني الدلالي لتقابل الجمل الشعرية في العهد القديم قد أدت إلى ظهـــور نظرية معاصرة كان لها تأثير كبير على الأبحاث في الشعر العبري القديم ، حيث نصت على أن عدد المقاطع هو الذي يميّز ويحدّد نظام الشعر العبري القديم بينما يظهر التقابـــل عنـــدما يحتاج الشاعر إلي مقاطع إضافية من أجل استمرار فكرته حتى نهاية السطر الشعري . (٣٦)

ويبدو أن هذه النظرية ظهرت بعد الصعوبات الكبيرة التي واجهت الباحثين في تحديـــد قواعد للوزن داخل فقرات الشعر العبري ، حيث لم يحسم " روبرت لوث " مسألة الـــوزن في بحثه السابق الذكر ، فيقول إن الشعر العبري يقوم على وزن يتمشى مع نظام التقابـــل ، ويقرر أنه من العسير في الوقت الحاضر أن نحدده تحديدًا دقيقًا .. بينما يرى الأستاذ "إبراهيم مصطفي " أنه لابد من وجود وزن محدّد يسير عليه كل بيت من أبيات الشعر العبري ، وإذا

كنا لا نهتدي إلى قواعد هذا الوزن ، فذلك لأننا نسينا الطريقة التي كان شعراء بنى إسرائيل يلقون بها شعرهم ويرتلونه في المعابد والمحافل . (٣٧)

ولعل الذي جعل الباحثين يختلفون في هذه المسألة هو أن الإيقاع في اللغات القديمة أمـــر ليس من السهل الاهتداء إليه دائمًا ، فنحن الآن نجهل النطق الصـــحيح للغـــة المصـــرية ، والبابلية والعبرية والآرامية ، وغيرها من اللغات القديمة ، على نحو ما نطقها أهلها وقت أن كانت حيّة ومستعملة . (٣٨)

أمّا عن معرفة الأوربيين للعبرية منذ أمد بعيد ، فهذا مما لاشك فيه ، إلا أنهم لم يعرفـــوا كيف كانت تنطق في عهد داود ، وإشعيا ، فهم مدينون للجهود التي قامت بهـــا المـــدارس اليهودية الأخيرة التي حدّدت ووضّحت نطق اللغة العبرية ، بعد بحث طويل وعناية كـــبيرة فأضفوا حركات وزادوا بعض العلامات والأشكال ، وبذلوا كل ما في وسعهم ، ولكنهم لم يستطيعوا تنفيذ نطق اللغة العبرية إلا في عهدها الحديث ، ولم يتمكنوا من معرفـــة نطقهـــا بالضبط في أيامها الأولى ، ولم يكن غرضهم أن يظهروا اللغة العبرية كما كانت في عهـــدها القديم ، بل غرضهم أن يوضحوا كيف يجب أن تقرأ في معابد بني إسرائيل عنـــد الترتيـــل والغناء ، والترنيم والدعاء . (٣٩)

ويذهب الأستاذ " هير Le Hir " (حوالي سنة ١٨٤٨) إلى أن الشك أخذ يحلّ محـــلّ الترجيح حول جديّة الإجابات المطروحة حول هذه المسائل منذ عهد " لوث " ، ويقول إنها أصبحت من الأمور التي لم يعد أحد يجرؤ على الانسياق في طريقها بعد الفشل الذي أصاب كل من تعرض لها من العلماء ، ويقرر أن العبريين كالسريانيين يعتمدون على مجـــرد عـــدد المقاطع ، وأن البحث يدل على أن كل بيت من أبيات هذا الشعر يتكون من عـــدد مـــن المقاطع يتراوح بين أربعة مقاطع واثنا عشر مقطعًا ، فيقول بالحرف الواحد : " يقوم الوزن في الشعر العبري على مبدأ بسيط جدًا ، وهو أنه يعني بعدد المقاطع دون أي اعتبار لحجـــم كل مقطع ، ثم يجمعها في عدد زوجي دائمًا ، وقد يراعي النبر في بعض الأحيان ، ويجمع بين تقابل الأفكار وتقابل العبارات في جملتي الفقرة الواحدة ، ويرصّ الفقرات المختلفة في القطعة الواحدة دون نظام معين ... " . (٤٠)

بينما يرى " سيجل " : " أن الإيقاع في العهد القديم هو سلسلة من المقاطع القوية مع المقاطع الضعيفة قبلها أو بعدها ، تأتي بالتبادل مع بعَضها في ترتيب أقل أو أكثر تحديدًا ، ويحتمل أنه في الأشعار التي كانت تُغنّى بصحبة آلات موسيقية ورقصات ، تتواءم وحدة النظم الشعري ، أي يأتي المقطع القوى مع المقاطع التالية له في نغمة أو نبر ، وإيقاع واحد مع الآلات الموسيقية والحركة الراقصة ، حيث يشكل التأليف الواحد للوحدات الإيقاعية ، والنبرات الجملة الشعرية ، التي تعبّر عن فكرة منطقية أقل أو أكثر اكتمالا ، أما عدد نبرات الجملة الشعرية فهو الحد الأدنى المطلوب للتعبير عن فكرتها .. ولذلك يمكن أن تكون الجملة الشعرية من نبرتين (إيقاع ثنائي) أو ثلاث نبرات (إيقاع ثلاثي) ، وأربع نبرات (إيقاع رباعي) وأحيانًا خمس نبرات(إيقاع خماسي).[٤١]

إلا أن " سيجل " يعود ويقول إن الشعر في العهد القديم لا يخضع لعبء القوانين والقواعد الثابتة ، فالشاعر المقرائى حرّ في إيقاع لغته ، كما هو حرّ في مشاعره ، حيث يُخضع لغته دائمًا لفكرته ، ولذلك نجد في الغالب تغييرات في عدد الجمل الشعرية التي تتكون منها الفقرة أو المقطوعة الشعرية .[٤٢]

ولأهمية عنصر التقابل في الشعر العبري القديم يرى بعض الباحثين " إن وحدات النظم الأساسية التي يجب أن تتكون منها المقطوعة الشعرية لابد أن تنطوي على عنصر التقابل الذي يؤدي إلى تكوين الإيقاع الشعري " .[٤٣]

وعن علاقة الفنون ببعضها البعض تجدر الملاحظة إلى " أن كثيرًا من أشعار الأمم تكتسب صفتها الفنية بمصاحبة فن آخر ، كالغناء أو الرقص أو الحركة المصاحبة للإيقاع ، فإذا أخذنا سطرًا على حدة من قصيدة عبرية لم نستطع أن ننسبه إلى وزن محدد ، أو مقياس متفق عليه ، ولابد من اقترانه بسطور أخرى يتم بها الإيقاع ولا تطرد في قول كل شاعر ولا في سطور كل قصيدة ، فهو والوصلة النثرية التي يمكن أداؤها بالغناء أو بالإيقاع على حركة الرقص متساويان ..." [٤٤]

وبذلك يمكننا القول إن التقابل هو العنصر الأساسي في الشعر العبري القديم ، ولكن يبدو أنه قد قمل مراعاته إن قليلاً أو كثيرًا في بعض الأحيان ، وهو إن كان يبدو واضحًا في

حالة التقابل القائم على الترادف أو التعارض ، فإنه يعتريه الخفاء إلى حدّ كبير في حالة تقابل المعنى .. ولذلك ربما كان من الأجدر القول إن العنصر الأساسي في الشعر العبري ينحصر في الميل المعتاد نحو التقابل لا في التقابل ذاته .. ولذلك أيضًا نجد تقابل الجمل الشعرية المترادفة في الفقرة الواحدة ، أو المقطوعات الشعرية الطويلة هو أمر واضح كل الوضوح ، ويكشف عنها المعنى نفسه في أغلب الأحيان حتى في أسفار الأنبياء ، فالفقرات الشعرية في العهد القديم تتميّز بعضها عن بعض تبعًا للمعنى .. فيجب علينا لدى تحديدنا للفقرات الشعرية ألا نضحي بأية حال بتلك الوحدة التي لا يتطرق إليها الشك ، وهي وحدة الفقرة أو المقطوعة الشعرية التي تتكون من جمل شعرية متقابلة .. ولذلك كان من السهل التعرّف على وجود التقابل في طريقة التعبير عن الأفكار بوجه عام . (٤٥)

ولقد كتب " كوجل Kugel " بحثًا طموحًا ألمح فيه خلال ملاحظات كاملة وثاقبة إلى ما يحدث في التقابل الدلالي ، ووصل إلى استنتاج خطير وهو : أنه لا يوجد شعر في العهد القديم وإنما فقط " توال — تعاقب " من تراكيب تقابلية هشة في الفقرات التي تعتبر نثرًا ، أو بلاغة راقية جدًا لوسائل خادعة من التقابل في الفقرات التي نطلق عليها شعرًا . (٤٦)

ويبدو أن اتفاق الباحثين على الإيقاع الحقيقي للشعر العبري القديم سيظل على الأقل في جزء منه موضوعًا افتراضيًا ، حيث لم يحدث إلا تقدم بسيط في التمييز بين بعض الصوامت ، وعدم التأكد من كيفية وقوع النبرات في النصوص الأصلية ، فدلالات النبر وتنقيط النص في العهد القديم قد تمت بعد أكثر من ألف سنة من تأليف أغلب الأشعار ، ومئات السنين بعد أن توقفت العبرية عن كونها لغة متحدث بها ، هذا من ناحية الدلالة، ولكن بعد ازدهار الاكتشافات الأثرية قام فقه اللغة السامي المقارن بعمل ضخم في إعادة تأهيل الألفاظ التي لم تفهم كما ينبغي ، مما أدى إلى التسرع في الافتراض بإمكانية كشف الفروق بين الأصوات الأصلية لمصطلحات العهد القديم، أو العلاقة بين النطق الشعري ، ونطق الأحاديث العادية — التي لا يوجد أي شواهد لها — أو بين النطق الشعري واستخدامات أخرى محددة للغة العبرية القديمة ، وبالإضافة إلى التكثيف الشديد للتعبيرات النادرة التي تستخدمها النصوص الشعرية ، والصعوبات الأسلوبية الأخرى التي أزعجت على ما يبدو الكاتب والناسخ

العبري القديم ، تبدو لنا غامضة تمامًا .. وإلى كل هذه المشاكل الخاصة بالإيقاع والدلالة يمكننا أن نضيف مشكلة شكلية أخرى ، وهي : كون الأشعار في النصوص العبرية القديمة غير مسجلة في بناء شعري (٤٧) ، مما يثير التساؤلات أحيانًا بخصوص تحديد أماكن نهاية السطور ، وعدم وضوح الحدود بين الفقرات النثرية والشعرية ، وبالأخص في بعض أسفار الأنبياء . (٤٨)

ولقد اقترحت " بربارة هيرنستين Barbara Herrnstin " فرضية تفرق البناء الشعري عن البناء غير الشعري ، نعتبره نقطة انطلاق عند تحليلنا للتقابل في الشعر العبري القديم، فتقول : " في اللحظة التي ندرك فيها وجود إيقاع منتظم ومستمر بصورة متعاقبة خلال النص ، فعندئذ ندرك أننا أمام نص شعري ، ووفقًا له يكون ردّ فعلنا ، حيث ننتظر منه تأثيرات معيّنة وننسب له قواعد محدّدة " . (٤٩)

عندما نطبق هذا الكلام على أشعار العهد القديم يجب أولاً التمييز بين وجود أو غياب " الإيقاع المستمر " الذي يوظّف أساسًا لتنظيم الفعل بشكل مستمر . لقد اهتمت " بربارة هيرنستين " بأنموذج علم النفس الإدراكي ، الذي فيه يتم إدراك البناء النسبي كبناء للجملة بناءً على معطيات طارئة ، " إن الإيقاع هو أحد المؤثرات الدلالية ، أو أسس البناء الشكلي ، فمن السهل في الشعر أن نعلن للقارئ أن أمامه شعرًا وليس شيئًا آخر ، بمعنى آخر : يستخدم الإيقاع كإطار للشعر متفق عليه ، يفصله عن الكلام والأصوات التي تتشكل بدرجة أقل تمييزًا . (٥٠)

وهكذا كان يجب أن نذكر الصعوبات والمشاكل التي تواجه الباحثين عند تحديد ملامح الشعر العبري المقرائي ، ولكن لا يجب أن نبالغ في حجمها فهناك أمور يمكن فهمها في الشعر العبري القديم ، وخاصة في النص الذي نطرحه للبحث كأنموذج لدلالة التقابل ، حيث يكشف الشعر في العهد القديم عن أبنية شكلية واضحة تقودنا إلى فهم عملية توظيف النظام الشعري ، وأنموذجنا الذي نطرحه هو مقطوعة " لامك למך "(٥١).

مقطوعة لامك :

وهو المظهر الثاني في التوراة لشعر شكليّ محدّد بشكل واضح " [٥٢] ، ويتوجّه لامـك بشعره إلى زوجتيه ، ولكن المشكلة أن السياق لا يوضح الضرر أو الإهانـة الـتي لحقـت بلامك، أو الانتقام الذي ينتقمه ، فكل ما نعلمة عن لامك أنه الجيل الخامس " لقايين קין " الذي قال عنه " يهوه " : כל הורג קין שבעתיים יוקם كل مَن قتل قايين فسـبعة أضعاف ينتقم منه " (التكوين ٤: ١٥) .. والذي أنجب من زوجته رواد الأعمال الأوليـة المتحضرة من رعي للغنم والتلحين وطَرْق المعادن ..ولكن هذا الغياب المحـبط للسـياق في المقطوعة ، يدعونا للتمعّن في احتمالات التكوين الشـكليّ للمعـاني والإيقـاع وترتيـب الكلمات التي تقوم عليها السطور الثلاثة للمقطوعة :

עדה וצילה שמען קולי	נשי למך האזנה אמרתי
כי איש הרגתי לפצעי	וילד לחבורתי
כי שבעתים יוקם קין	ולמך שבעים ושבעה :
عيداة وصيلاة اسمعا قولي	يا امرأتي لامك ، أصغيا لكلامي
فإني قتلت رجلاً لجرحي	وفتي لكسري
أنه ينتقم لقايين سبعة أضعاف	وأما للامك فسبعة وسبعين

(التكوين ٤: ٢٣-٢٤)

(أ) موضوع المقطوعة :

هي مقطوعة شعرية حماسية يفتخر فيها البدوي القديم بقوته وبطولته أمام زوجتيه وإلى أي حدّ ينتقم ويتوعد أعدائه . [٥٣]

لقد أطلق الباحثون على مقطوعة لامـك اسـم : السـيف " שיר הסיף أو שירת הסיף أو שירת חרב استنادًا لما ذُكر في الفقرة السابقة لها عن " توبال قايين " الضارب على كل آلة من نحاس وحديد : لكن " فلهاوزن " أبدى ملاحظة جديرة بالاهتمام وهي أنه لا توجد أي علاقة بين " لامك " و " توبال قايين " لأنه وفقًا لتقاليد تلك الفترة لا يفتخـر الإنسان بقوته التي تفوق قوة آبائه كما يفتخر لامك في مقطوعته ، ولذلك يجب أن نفهـم

هذه المقطوعة الحماسية كوحدة خاصة متناسقة غير مرتبطة بالقصة السابقة التي تتحدث عن بداية تطور فنون مختلفة . (٥٤)

وجدير بالذكر أن القتل مكروه لمجرد القتل عند أسباط البدو ولا يحدث إلا لانتقام الثأر، أو الدفاع عن شرف الفرد وشرف الأسرة أو عن بيت الأب أو المعسكر ، حيث يكون القتل محمودًا في مواقف كهذه ومحلّ فخر لمن قاموا به ، ويطلق على القتل في هذه المواقف " الثأر — مسح العار " . فعندما يثأر البدوي يشعر بالارتياح والرضا ، ولكن ماذا يفعل المنتقم ؟ إنه يغمس منديله أو ثوبه بدم الرجل الذي أخذ الثأر منه بقتله ، ثم يعلق هذا القماش المغموس بالدم على عصاه ، أو على سيفه أو بندقيته وعند مجيئه على مشارف ديار سبطه ودم المقتول يبدو من بعيد ، تخرج النساء لملاقاته وبصيحات الفرح يمدحونه لأنه أخذ الثأر بالدم والنار أو لأنه جاء بالانتقام ومسح العار . (٥٥)

ساعدنا هذا الوصف على فهم ملابسات مقطوعة لامك ، التي تحمل روح الانتقام والغضب : فالبطل ، المنتقم يعود من المعركة والدم على ملابسه ، ويفتخر أمام نسائه بقوة انتقامه ، ففي البداية يتجه إلى نسائه ويناديهم بالإنصات إليه ، ثم يذكر بعد ذلك أنه قتل رجلاً أصابه بجرح، وتتطابق في الجمل المتقابلة كلمتا " ولد ילד " و " رجل איש " . ووفقًا لتقاليد أسباط البدو فإنه مسموح بسفك دم الولد من أبناء القاتل إذا وصل الولد فقط لبلوغ سن معين وكان قادراً على حمل السلاح ، ويكون بذلك مسموح للمنتقم الانتقام من الأولاد الذين يبلغ عمرهم اثنتا عشرة سنة فأكثر . (٥٦)

ويصل افتخار لامك — الذي يبدو أنه من سبط قايين — إلى ذروته في السطور الأخيرة : فإذا كان ينتقم لقايين بسبعة أضعاف ، وكان هذا تقليدًا متبعًا في القبيلة فإنه سينتقم لنفسه بسبعة وسبعين ، وليعرف أعداؤه قوته ، وهذا هو أسلوب المبالغة الشائع حتى اليوم في أشعار البدو من هذا النوع ، وإن كان أحيانًا مؤسسًا على أمر حقيقي ، أي أن المنتقم لم يكن يكتفي بأخذ الثأر من شخص واحد فقط من أسرة القاتل — ويحتمل جدًا أن أبناء قايين كانوا ينشدون هذه القصيدة وقت المعركة ، حيث إن كل أبناء القبيلة كانوا يشعرون بالظلم الذي وقع لهم ويتطلعون إلى الانتقام . (٥٧)

ولسعديا جاءون (٥٨) رأى في تفسير قول " لامك " لزوجتيه فيقول " إن المقصود بــذلك أحد أمرين، الأول : ندم " لامك " على خطيئته وذلك إذا تم القتل في هدوء ، وراحة بال لا لاستغرابه القتل ؛ ويكون تفسير انتقام قايين بسبعة أضعاف أي أكثر من واحد رغم أن قايين قاتل ، في حين أن لامك الذي قتل رجلاً وولدًا فإنه سينتقم لنفسه بأكثر من ذلك مــع أن الولد مازال يتسم بالبراءة ولم يخطئ بعد ، ولذلك إضافة ، والثاني : تبرئة نفسه من خطيئــة قايين إذا فسرنا قتله الرجل والولد في استغراب وعدم قصد ، فقايين الذي قتل سينتقم من قاتله بسبعة أضعاف وذلك بعد توبته ، في حين أن لامك الذي لم يقتــل رجــلاً ولا ولــدًا سينتقم من قاتله بأكثر من ذلك ، ولذلك فإن إضافة " ولد " هنا جاء بسبب صغره وقلــة قيمته ، وبذلك يكون معنى الحرف כי-لأنني إنكاريًا لكي تتفق الترجمة مع هذا التفســير" . (٥٩)

(ب) بناء المقطوعة :

إن أهم ما يميّز سطور المقطوعة مقابل النثر المحيط بها هو مبدأ التقابل الدلالي الذي يتحقق على يد الشاعر بشكل يبدو تقريبًا كتناسق بنائي ، فلكل عنصر في النصف الأول من السطر يوجد صدى دقيق له في النصف الثاني :

עדה וצלה عادة وصلة / נשי למך نساء لامك

שמען اسمعن / האזנה انصتن

קולי صوتي / אמרתי قولي

هكذا يتصاعد هذا التقابل في المعني عن طريق التقابل في تركيب الجمل الشعرية حيــث يعكس ترتيب الكلمات في كل جملة بدقة ما في الجملة المقابلة لها ، ويقع كل مصطلح مقابل في نفس الموقع التركيبي ، ويستمر التقابل التركيبي في السطر الثاني ، بتغيير بسيط وهــو أن الفعل " قتلت הרגתי " يؤدي وظيفة مزدوجة في الفقرة الأخيرة من المقطوعة خروجًا عن ترتيب الكلمات المتقابلة

هذا التحوّل المقصود من الشاعر بدمجه في مقطوعته اقتباسًا دقيقًا من القصة السابقة لهــا والتي تسرد انتقام قايين بسبعة أضعاف . يقصد به قلب ترتيب الكلمات من أجل لامــك،

وهو ينشىء بهذا التحول بناءً متعانقًا فيه يقف قايين ولامك ظهرًا لظهر ويحيط بهما " سبعة أضعاف שבעתים " في بداية الفقرة ، و " سبعة وسبعون שבעים ושבע " في نهايتها ، ليؤكد بهذا البناء التركيبي المعتاد للفقرتين الأولتين إحساسًا بالنهاية ، حيث إن التغير في نهاية البناء المتكرر وسيلة لنهاية شائعة في أنواع كثيرة من الشعر ، وأخيرًا تكشف المقطوعة أيضًا عن تقابل النبرات بين الجمل . فإذا استخدمنا الصيغة التقليدية في تحديد مواقع النبرات الأصلية ، سيصبح توزيع النبرات الأصلية ، على النحو التالي : 4/4 , 2/3 , 3/3 ، حيث يتبين عدم تناسق الفقرة الوسطي من الناحية الإيقاعية بسبب ثقل النبر الفرعي في كلمة לחבורתי لكسري.(٦٠)

ولكن لماذا يكرّر الشاعر الموضوع نفسه مرتين ولماذا استخدم التقابل في مقطوعته ؟

يحتمل أن الجملة الثانية لا تضيف معلومة جديدة لتلك التي في الجملة الثانية ، لكن الجملة الثانية لا تكرّر تكرارًا ميكانيكيًا الكلمات التي قيلت من قبل ، فهي تعبّر عنها بصورة جديدة ، ولذلك جاءت متنوعة وقامت بإثراء وتعميق وإحياء الفكرة أو الشعور المعبّر عنه ، وهي تسمو بأسلوب المقطوعة إلى مستوى أعلى .. فإذا استعرضنا الجملة الأولى : " עדה וצלה שמען קולי عادة وصلة اسمعن صوتي " يتضح عدم وجود أي مضمون وجداني ، فالسامع لا يعرف مَن هما المرأتين ولا يوجد له أي علاقة بهما فسماع الصوت إحساس ينقصه المغزى الدلالي . إذًا الغرض من الجملة الأولى هو لفت انتباه المرأتين لقول لامك ، في حين أن الكلمات " נשי למך نساء لامك " في السطر الثاني تعبّر عن القرابة الشخصية للمتحدث إلى النساء لذلك فهي أكثر احترامًا وتشريفًا، أما كلمة " האזנה أنصتن " فتختلف جدًا في دلالتها عن שמען استمعن . إذًا سماع الصوت في الجملة الأولى يتم بدون تشخيص، أما في الجملة الثانية فإنصات لكلمات واضحة ومفسرة .. يبدو لأول وهلة أن الجملتين هما : " تكرار لموضوع واحد بكلمات مختلفة " ، ولكن : " الكلمات المختلفة " تعطي لذلك " الموضوع " مضمونًا وجدانيًا وتضيف إليه دلالة أخرى وتنوعًا جديداً.(٦١)

ويحتمل أن المقابلة بين (פצעי جرحي و חבורתי كسري) تؤدي إلى تصاعد القول من الجملة الأولى إلى الثانية بافتراضنا أن " كسري " أقل خطورة من " جرحي " .. حيث إنه لا توجد في الحقيقة مترادفات متساوية تمامًا ، فإن ما يُستغل بشكل ثابت في التعـبير الأول ليس فقط هو المرجع المطلوب لتحديد معاني الكلمات ، بل أيضًا إطار علاقتها بما يجاورهـا من كلمات أخرى .. فالبناء السائد في الشعر العبري القديم هو التحرك من مصطلح قياسي في الجملة الأولى إلى مصطلح أدبي أو أكثر بلاغة في الجملة الثانية .. وهذا مـا نلحظـه في مقطوعة لامك : من " صوتي קולי " إلى " قولي אמרתי " ومن " اسمعـن שמען " إلى " أنصتن האזנה " . إذًا تتكشف من خلال ازدواجية الكلمات المترادفة ديناميكيـة دلاليـة تندفع من جملة إلى أخرى تليها ، وهذا ما تشير إليه كلمات شاعر المزامير :

היסופר בקבר חסדך / אמנותך באבדון ?

הייוודע בחשך פלאך / וצדקתך בארץ נשייה ?

هل يحدث في القبر برحمتك   أو بحقك في الهلاك ؟

هل نعرف في الظلمة عجائبك   وبرّك في أرض النسيان

(المزامير ٨٨: ١٢- ١٣).

يأتي في هاتين الفقرتين أنموذج كاف لمجموعة واحدة من المصطلحات المتوازية الثابتة والتي تكوّن نظامًا متكاملاً من المفاهيم الجذرية :

" رحمتك חסדך "، " حقك אמנותך "،" عجائبك פלאך "، " برّك צדקתך".

هذا بينما تنقل المجموعة الثانية من المصطلحات المتوازية تلك الواقعية الروائية التصاعدية لمفهوم الموت : من " القبر " المعروف والمحدد إلى " الهلاك " الذي يصنع ترادفًا شعريًا مـع الموت الذي يفسّر بشكل وحشي مصير الهلاك المنتظر في القبر ، ثم تأتي بعد ذلـك كلمـة عادية أخري : " ظلمة חושך " ، والتي تشكّل مع هذا السياق في واقعية ملموسة تجربـة الموت ، ثم يتم الانتقال إلى مصطلح شعري آخر للهاوية : " أرض النسيان ארץ נשייה "، الذي يُجمل ويلخّص هذا التسلسل بإعطائه نهاية مؤكدة لفكرة أن الموت ، هو مملكة تنسى

فيها إبداعات البشر ، وتنمحي تمامًا ، و لا يوجد فيها كُليّةً مَن يستطيع تذكّر عظمة الرب.. ومن ناحية أخرى ـــ يجب الانتباه إلى أن التقابل يبرز بين السطور ، وهي خاصية شائعة جدًا في الفقرات الشعرية في العهد القديم ، على الرغم من ادعاء البعض بأن الفقرة الشـــعرية في العهد القديم مستقلة من الناحية الدلالية وتنتهي بنهايتها النواحي البلاغية(٦٢) .. وهو الأمر الذي فصّلناه سابقًا . (٦٣)

وننتقل إلى أنموذج آخر من الفقرات الشعرية المتقابلة والتي نستطيع أن نميّز فيها انتقـــال التعبير من مصطلح عادي إلى مصطلح أدبي إلى بناء متطور يتصل بهما :

נקווה לאור והנה חושך / לנגוהות באפלות נהלך

נגששה כעוורים קיר / וכאין עיניים נגששה

ننتظر نوراً فإذا ظلام   ضياء فنسير في ظلام دامس

نتلمس الحائط كعمي   وكالذي بلا أعين نتحسس

تحقق الفقرة الأولى بناءً تعبيريًا من المصطلح العادي إلى المصطلح الشعري بإسمين في كل جملة : من " نور אור " و " ظلام חושך " المجردين والبسيطين إلى : " ضياء وظـــلام ـــ נגוהות ואפלות " الأكثر أدبية واللذان أتيا في صيغة الجمع المؤنث ، وهو استخدام نجده في مواضع أخرى يهدف إلى منح الأسماء قوة أو مكانة المفعولية ، والتي يبدو أنها تضفي على الكلمات إحساسًا عظيمًا ورهيبًا .. أما الفقرة الثانية فتدعم قول الفقرة الأولى بجعل الظلام الخارجي ظلامًا داخليًا ، أي عدم القدرة المطلقة على الرؤية ، وباستخدام التشبيه البلاغـــي الذي تحوّل من السير في الظلام في الجملة السابقة إلى صورة محسوسة جدًا لأعمى يـــتلمس طريقه بالحائط ، حيث تحوّل " العمى " في الجملة الأولى إلى " بلا أعين " في الجملة الثانية ، وهو ليس تثبيتا للمصطلح من ناحيَة الإلقاء الأدبي ، بل بمثابة وصـــف أو كنايـــة ، لكـــنّ التأثيـــر يقع مثلـــما حدث الانتقال مـــن " القبر " ثم إلى " الهـــلاك " أما واقعية المصطلح الأول فهي تجـــذب اهتمامنا إلى دلالتـــه الجوهرية . (٦٤)

وهكذا يأتي شعراء العهد القديم باسم شائع في الجملة الأولى ويقابلوه بلقب أو كناية واضحة ــ أو بصيغة أكثر تشويقًا كبديل بلاغي ــ في الجملة الثانية ، وأحيانًا يكون البديل عفويًا وليس قويًا في تأثيره التعبيري ، مثلما نرى الفقرتين المنفصلتين من سفر يوئيل:

הקיצו שיכורים ובכו   והילילו כל שותי יין

أفيقوا أيها السكارى وابكوا   وولولوا يا جميع شاربي الخمر

(يوئيل ١ :٥)

חגרו וספדו הכוהנים   הילילו משרתי מזבח

تنطقوا ونوحوا أيها الكهنة   ولولوا يا خدام المذبح

(يوئيل ١٣:١)

وفي حالات كثيرة نقف حيارى أمام كون المصطلح في الجملة الثانية يعرض حقيقة وواقعية المصطلح المقابل له في الجملة الأولى ، لأننا لا نعرف بأي قدر يمكن لمقابل معيّن أن يصبح بديلاً يمر تلقائيًا أمام المستمع العبري القديم ، لذلك عندما يقول " ميخا ":

האתן בכורי פשעי / פרי בטני חטאת נפשי

هل أعطي بكري معصيتي   ثمرة جسدي خطيئة نفسي

(ميخا ٦: ٧)

يحتمل أن الغرض الدلالي للتقابل في الجملة الثانية ليس أكثر من فكرة الذرية ، حيث إنه لا يجسد بقوة العلاقة الجسدية الحميمة بين الأب وولده .. لذا يمكن اعتبار التقابل الدلالي كلغز انتقل من صيغة السؤال إلى صيغة الخبر ، ويمكن إثبات ذلك بإعادته مرة أخرى إلى أسلوب اللغز الاستفهامي : ما هي ثمرة البطن ؟ إنها الولد . إذاً التقابل الدلالي هو استعارة بلاغية في حدّها الأدنى فهي تفسّر نفسها بكلمات مقابلة كما في التجنيس [٦٥] الذي نلحظه في فقرة سفر أيوب :

מה אנוש כי יזכה / וכי יצדק ילוד אשה

من هو الإنسان حتى يتطهّر   أو مولود المرأة حتى يتطهر (أيوب ١٥: ١٤)

فالتجنيس وقع هنا بمقابلة المصطلح العام " אנוש ـــ إنسان " بالمصطلح الخاص " ילוד אשה ـــ مولود المرأة " حيث تشترك الكلمتان في أكثر حروفهمـــا : " א أ ـــ ו و ـــ ש ش" ولهذا التجنيس قيمة فنيّة فهو من ناحية يؤكد على القيمة الصوتية للفظ مفرداً ومتصلاً مع غيره (الإيقاع الموسيقي) ، ومن ناحية أخرى لا يغفل الظلال التصويرية حيث يؤكـــد المصطلح الثاني " ילוד אשה مولود المرأة " على ضعف الإنسان وتعلقـــه بـــدائرة نمـــوه العضوي .[٦٦]

وأحيانًا يؤدي السياق أو استخدام التقابل الدلالي (المعني) ، أو التعبير بالاثنين معًـــا إلى تجسيد قوي للاستعارة التي تستخدم في هذه الحالة كوسيلة لتطور حاد في المعني ، كما يتضح ذلك في بركة يعقوب ليهوذا :

כבס ביין לבושו / ובדם ענבים סותו

غسل بالخمر لباسه   وبدم العنب ثوبه

(التكوين ٤٩: ١١ ب)[٦٧]

لقد استخدم دم العنب هنا مقابلاً شكليًا للخمر ، إلا أنه لا يثير في الذهن التشبية نفسه " أو الأفكار نفسها في المصطلح النثري ، وإنما يجول في الخاطر علي الفور عمليـــة عصـــر العنب (عكس ما يثيره منتج الخمر المكتمل) ، ثم تتعاظم هذه الصورة التقابلية عن طريـــق السياق حيث ذكرت الفقرة السابقة شجرة العنب عدة مرات :

אסרי לגפן עירו / ולשרקה בני אתנו

رابطًا بالكرمة جحشه   وبالجفنة ابن أتانه

(التكوين ٤٩: ١١ أ)

إذًا الإشارة المناقضة للعنف التي تظلل الصورة الريفية تستغل أيضًا في الشعر ، فالعمـــل الشاذ الذي نراه في غسل الملابس بالخمر (على ما يبدو كتمثيل للوفرة) مهدد بالانقلاب عن طريق عمل أكثر تطرفًا من الغسيل بالدم حيث تتعاظم مرة أخرى بواسطة الســـياق ، فالفقرة التالية تقابل الخمر الأحمر بالحليب الأبيض :

הכלילי עינים מיין / ולבן ـــ שנים מחלב

مسود العينين من الخمر ومبيض الأسنان من اللبن .

(التكوين ٤٦: ١٢)

على أية حال استطاع الشاعر من خلال هذه الفقرات الشعرية الثلاثة أن يُحدث تأثيره الذي يريده عن شخصية " يهوذا " بعرضه " مفهومًا جديدًا " لملامح هذه الشخصية باستخدام عملية التقابل الدلالي والتي تشير بدورها إلى قدرته على اجتلاب الألفاظ المتقابلة ذات المعاني المتماثلة .

وبالإضافة إلى هذا النوع من البناء التقابلي الذي يستبدل فيه المصطلح الحرفي بمقابل دلالي أو بكنية واضحة ، فإننا نجد أيضًا الاستعارة البلاغية تظلل بعض الجمل المتقابلة كما في الأنموذج التالي :

שאנן מואב מנעריו ושוקט הוא אל־שמריו

ולא־הורק מכלי אל־כלי ובגולה לא הלך

על־כן עמד טעמו בו וריחו לא נמר

مستريح موآب منذ صباه وهو مستقر في حراساته

ولم يفرغ من إناء إلى إناء ولم يذهب إلى السبي

ولذلك بقي طعمه فيه ورائحته لم تتغير

(إرميا ٤٨: ١١)

يتضح من بناء هذه الفقرات الثلاثة أنه وسيلة من الوسائل الراقية لتطور المعنى ، فقد انتقلت الفقرة الأولى من التصريح الحرفي في وصف الحالة الآمنة والمطمئنة لموآب في جملتها الأولى إلى البناء الاستعاري الذي تجسّد في استقرار موآب في حراساتها في الجملة الثانية ثم انتقل الترتيب في الفقرة الثانية من التعبير الاستعاري في جملتها الأولى إلى الترجمة الحرفية في جملتها الثانية ، وذلك لكي يطوّر الاستعارة : " ולא־הורק מכלי אל־כלי لم يفرغ من إناء إلى إناء " قبل أن يعود ويفسر معناه تاريخيًا ، وهو أن موآب لم تذق أبدًا مرارة السبي ، وهكذا يأتي بناء الفقرتين بناءً تقابليًا متعانقًا (معقوفًا) : حرفي / استعاري /

استعاري / حرفي/ أما الفقرة الثالثة التي يفترض أنها إضافة للتشبيه السابق بدون قول حرفي، فتقلب هذا الاستنتاج بإعلانه أنه من الأفضل للخمر أن يبقي بدون تخمير لأنه بذلك يحتفظ بكل خصائصه المطلوبة وهو بذلك يشبه موآب التي تجلس مستقرة عند حدودها ولا تفكر في نقل الخمر من إناء إلى إناء لكي تحتفظ باستقرارها .[٦٨]

إذًا التحرك من الحرفي إلى الاستعاري ومرة أخرى إلى الحرفي يخرج عن كونه مسألة بسيطة تقدم تقابلات تعمل على تطور دلالاتها ، بل يمكن أن يكون وسيلة لدافع أكثر تطورًا في الشعر العبري القديم .

وعندما نعود مرة أخرى إلى الفقرة التي تفتتح مقطوعة " لامك " نجد أنها على عكس الفقرتين الثانية والثالثة ، تحقق تمامًا المفهوم الترادفي للتقابل :

עדה וצלה , שמען קולי / נשי למך , האזנה אמרתי

عيداة وصيلاة اسمعا قولي   يا امرأتي لامك ، اصغيا لكلامي

وهذا ما يعرف في الشعر العبري القديم بالافتتاحية الشعرية ، حيث يقف الشاعر أو النبي وسط الحضور الجماعي فيعمل على إثارة الاهتمام بين السامعين من أجل الإنصات لكلامه ليكونوا شهودًا عليه .[٦٩]

يقول صاحب " الطراز " إن المبادئ والافتتاحيات من أركان البلاغة[٧٠] ، وهو ما أطلق عليه " دافيد يلين דוד ילין " : " תפארת הפתיחה — براعة الاستهلال".[٧١] وسرّ بلاغته كما تذكر كُتب البلاغة : أن يكون أول الكلام دالاً على ما يناسب حال المتكلم متضمنًا لما سبق الكلام لأجله من غير تصريح ، بل بألطف إشارة يدركها الذوق السليم .[٧٢]

وقد ذكر " دافيد يلين " ستة أنواع من الافتتاحيات الشعرية في العهد القديم وهي :

— עוררות   إثارة الانتباه
— שאלה   الاستعارة
— קריאה   النداء

ـــ השתוקקות التشويق

ـــ צווי الأمر

ـــ הנחה الافتراض

وقد استخدم الأنبياء والشعراء في العهد القديم هذه الأنواع في افتتاح نبوءاتهم أو أشعارهم ومزاميرهم ، وذلك لتحسينها وتجميلها ، ولإثارة انتباه السامعين أو القارئين ، ولقد استهلّ " لامك " مقطوعته الشعرية بافتتاحية جمع فيها بين النداء ، والأمر فكانت بمثابة مقدمة وإعداد لزوجتيه ليثير اهتمامهما بالإنصات لأشعاره التي تصف بطولته . (٧٣)

وبالإضافة إلى افتتاحية مقطوعة " لامك " فهناك العديد من الافتتاحيات التي تم نظمها في جمل متقابلة فعلي سبيل المثال :

ـــ هكذا تبدأ قصيدة أنصتوا האזינו :

האזינו השמים ואדברה	ותשמע הארץ אמרי פי
أنصتي أيتها السماء فأتكلم	ولتسمع الأرض أقوال فمي
	(التثنية ٣٢: ١)

ـــ وقصيدة دبورة :

שמעו מלכים	האזינו רזנים
اسمعوا أيها الملوك	وأصغوا أيها العظماء
	(القضاة ٥: ٣)

ـــ وأول نبوءة في سفر إشعيا :

שמעו שמים	והאזינו ארץ
اسمعي أيتها السماوات	وأصغي أيتها الأرض
	(إشعيا ١: ٢)

ـــ وفي إصحاح آخر من سفره

שמעו איים אלי	והשיבו לאומים מרחוק
اسمعي لي أيتها الجزائر	وأصغوا أيها الأمم من بعيد
	(إشعيا ٤٩: ١)

ـ وميخا في بداية نبوءته :

שמעו עמים כלם	הקשיבו ארץ ומלאה
اسمعوا أيها الشعوب جميعكم	أصغي أيتها الأرض وملؤها

(ميخا ١: ٢)

وأحيانًا لا يكتفي الشعراء أو الأنبياء بالنداء من أجل إثارة الاهتمام لكلامهم ، بل يتلونه بمقدمة ثانية مثلما حدث في قصيدة " האזינו أنصتوا " ، فبعد النداء جاءت الفقرات التالية:

יערף כמטר לקחי	תזל כטל אמרתי
כשעיר עלי דשא	וכרביבים עלי עשב :
يهطل كالمطر تعليمي	ويقطر كالندى كلامي
كالطل على الكلأ	وكالوابل على العشب

(التثنية ٣٢: ٢)

تبدو الاستعارة واضحة في البيت الأول ، فكلمات العهد القديم التي تقتحم قلب الإنسان العبري ، وتقوده إلى الأعمال الطيبة ، تُمَثَّل بقطرات المطر والندى التي تسقط قطرة قطرة إلى داخل الأرض فتخصبها وتثمرها . (٧٤)

أيضًا في المزامير :

שמעו זאת כל־העמים	האזינו כל־ישבי חלד :
גם בני אדם בני איש	יחד עשיר ואביון :
פי ידבר חכמות	והגות לבי תבונות :
אטה למשל אזני	אפתח בכנור חידתי :
اسمعوا هذا يا جميع الشعوب	أصغوا يا جميع سكان الدنيا
أيضًا بنو أدم وأيضًا نجباء	غني وفقير سواء
فمي يتكلم بالحكم	ولهج قلبي فهم
أميل أذني إلى مثل	وأوضح بعود لغزي

(المزامير ٤٩: ١-٤)

وقد يلعب التقابل أيضًا دورًا جوهريًا في أمثال وحكم العهد القديم ، كما يتضح لنا ذلك من الفقرة الواردة في سفر الجامعة :

" גם במדעך מלך אל־תקלל ובחדרי משכבך אל־תקלל עשיר כי עוף השמים יוליך את־הקול ובעל הכנפים יגיד דבר : لا تسُبّ الملك ولو في فكرك ولا تسُبّ الغني في مضجعك ، لأن طير السماء ينقل الصوت وذو الجناح يُخبر بالأمر". (الجامعة ١٠: ٢٠)

عندما تتأمل هذه الفقرة يتضح لنا الآتي :

ـــ أن مضمونها هو التحذير من تشويه سمعة (اغتياب) الحكام والأغنياء .

ـــ إنها تتكون من أربع جمل متقابلة ، حيث يأتي التقابل في الجملتين الأولتين في تدرج منحدر: מלך ملك עשיר غني . أما التقابل في الجملتين الأخيرتين فمن نوع المترادف .

ـــ العلاقة بين النصف الأول من الفقرة والنصف الثاني هي علاقة بين التعاليم وتبرير إطلاقها، وقد ذكرت التعاليم في التقابل الأول بأسلوب غير بلاغي ، بينما صيغ التبرير في التقابل الثاني بأسلوب استعاري ، فكلمات السباب التي تُقال عن أصحاب السلطة والمال من شأنها أن تنكشف في المستقبل بين الجميع ، كما لو كانت تنتقل بواسطة طيور السماء، فالمخلوقات المجنّحة القادرة على الدخول في أي مكان ببراءتها وجهلها للغة البشر تخدم منطقية الحكم والأمثال بنشرها الأسرار التي تقال في حجرات مغلقة .

ـــ هكذا انفصل المثل : " כי עוף השמים יוליך את הקול ـــ لأن طير السماء ينقل الصوت " عن سياق الفقرة الكاملة على الرغم من ارتباطه واحتفاظه بمضمون موتيفات (أفكار) تلك الفقرة وعلى الأخص موتيف اغتياب الحكام والأغنياء . [٧٥]

أنواع التقابل في الشعر العبري القديم

إن الخاصيّة المميّزة للشعر العبري القديم هي تواءم المادة مع الشكل ، حيث يتواءم المضمون الفكري مع اللباس اللغوي ويسيطر عليه، وكما يوجد إيقاع للغة الشعرية كذلك أيضًا هناك إيقاع للفكرة الشعرية ، ويحدد إيقاع الفكرة أيضًا إيقاع اللغة ، وكما تعبّر

الجملة الشعرية عن فكرة منطقية ، وتشكل الفقرة وحدة فكرية أكثر اكتمالاً من الجملة الشعرية، إلا أن الفقرة ليست تأليفًا اصطناعيًا للأفكار التي تتصاعد في وحدة فكرية أكثر سموًا من وحدة الجملة الشعرية ، ويتم بعد ذلك تركيب أفكار الجمل الشعرية في وحدة الفقرة الشعرية بإيقاع التقابل بأنواعه المختلفة (٧٦) ، وقد حدد " لوث " ثلاثة أنواع للتقابل في الشعر العبري في العهد القديم :

١ــ تقابل ترادفي ٢ــ تقابل مخالف ٣ــ تقابل تكميلي (٧٧)

إلا أن هناك أنواعًا أخرى حددها الباحثون في الأدب العبري القديم بالإضافة إلى الأنواع التي حددها " لوث " وسوف نعرض لها تفصيلاً :

١ ــ التقابل الترادفي :

فيه تكرر الجملة الثانية ما قيل في الجملة الأولى ، ولا تضيف إليها معلومة جديدة، وتكون الشطرتان بمثابة كلمات مترادفة :

יעבדוך עמים וישתחוו לך לאומים
הוה גביר לאחיך וישתחוו לך בני אמך
ليستعبد لك شعوب وتسجد لك بنو أمم
كن سيدًا لإخوتك وليسجد لك بنو أمك

(التكوين ٢٧: ١٩)

מקים מעפר דל מאשפות ירים אביון
يقيم المسكين من التراب يرفع الفقير من المزبلة

(صموئيل الأول ٢: ٨)

כפה פרשה לעני וידיה שלחה לאביון
تبسط كفيها للفقير وتمد يديها إلى المسكين

(الأمثال ٣١: ٢٠)

השמים מספרים כבוד־אל ומעשה ידיו מגיד הרקיע
السماوات تحدث بمجد الإله والفلك يخبر بعمل يديه

(المزامير ١٩: ٢)

למה לא מרחם אמות   מבטן יצאתי ואגוע

لَمَ لم أمت من الرحم   عندما خرجت من البطن فمت

(أيوب ٣: ١١)

יהוה מציון ישגא   ומירושלים יתן קולו

يهوه يزمجر من صهيون   ويعطي صوته من أورشليم

(التثنية ٣٢: ١٣)

يتضح من النماذج السابقة أن كل جملتين متقابلتين تتضمنان كلمات مترادفة (דל — אביון فقير ، עני — אביון فقير ؛ השמים — הרקיע — السماوات) أو قريبة جدًا في معانيها مثل (עפר — אפשרות تراب — مزبلة ، כפה — ידיה كفها — يدها ؛ רחם — בטן رحم — بطن) (٧٨)

ويطلق أيضًا التقابل الترادفي على جملتي الفقرة الشعرية اللتين تعبّران عن فكرة واحدة أساسية مثل :

זכר ימות עולם   בינו שנות דר ודר

שאל אביך ויגידך   זקניך ויאמרו לך

اذكر أيام القدم   تأملوا سني جيل فجيل

اسأل أباك فيخبرك   وشيوخك فيقولوا لك

(التثنية ٣٢: ٧)

نرى في هذا الأنموذج أن الجملة الثانية تشبه الأولى أيضًا في الترتيب داخل الجملة، مما يخلق انطباعًا رتيبًا ونمطيًا معروفًا في الجمال الشعري . (٧٩)

وهناك صورة شعرية أكثر سموًا وذلك عندما تبنى الجملة الشعرية المقابلة بشكل آخر يختلف عن سابقتها .

אי—זה הדרך ישכן אור ?   וחשך אי—זה מקומו :

بدلاً من ואיזה מקום חשך ?

أين الطريق إلى حيث يسكن النور ؟   والظلمة أين مقامها :

(أيوب ٣٨: ١٩)

מבטן מי יצא הקרח ? וכפר שמים מי ילדו :

من بطن من خرج الجمد ؟ وصقيع السماء من ولده ؟

(أيوب ٣٩: ٢٩)

והחכמה מאין תבוא ואי זה מקום בינה :

ונעלמה מעיני כל־חי ומעוף השמים נסתרה :

فمن أين تأتي الحكمة ؟ أين هو مكان الفهم ؟

إذا أخفيت عن عيون كل حي وسترت عن طير السماء

(أيوب ٢٨: ٢٠-٢١)

٢ ــ التقابل المخالف :

فيه تخالف الجملة الثانية الجملة الأولى في مضمونها ، فالشاعر لكي يبرز فكرته أكثــر ، يطرح مقابلها فكرة عكسية :

הנה עבדי יאכלו ואתם תרעבו
הנה עבדי ישתו ואתם תצמאו
הנה עבדי ישמחו ואתם תבשו

ها هم عبيدي يأكلون وأنتم تجوعون

ها هم عبيدي يشربون وأنتم تعطشون

ها هم عبيدي يفرحون وأنتم تخجلون

(إشعيا ٦٥: ١٣)

ــ ويكون التقابل المخالف شائعًا أكثر في أمثال الحكمة :

אוגר בקיץ בן משכיל נרדם בקציר בן מביש

مَن يجمع في الصيف فهو ابن عاقل ومَن ينام في الحصاد فهو ابن فخز

(الأمثال ١٠: ٥)

זכר צדיק לברכה ושם רשעים ירקע

ذكر الصديق للبركة واسم الأشرار ينخر

(الأمثال ١٠: ٧)

בן חכם ישמח אב · ובן כסיל תוגת אמו

الابن الحكيم يسر أباه والابن الجاهل حزن أمه

(الأمثال ١٠: ١)

وأحيانًا تأتي في فقرة واحدة جملتان مزدوجتان ، أي تنقسم كل فقرة إلى قسمين : الصدر والعجز ، حيث تتقابل الفقرتان تقابلاً مترادفًا مع بعضهما البعض ، لكن يوجد في كل فقرة تقابل مخالف بين صدرها وعجزها : (٨٠)

כי רגע באפו חיים ברצונו

בערב ילין בכי ולבקר רנה

لأن للحظة غضبه حياة في رضاه

عند المساء يبيت البكاء وفي الصباح ترنم

(المزامير ٣٠: ٦)

חלקו מחמאות פיו וקרב־לבו

רכו דבריו משמן והמה פתיחות

أنعم من الزبد فمه وقلبه قتال

ألين من الزيت كلماته وهي سيوف مسلولة

(المزامير ٥٥: ٢٢)

٣ ــ التقابل التكميلي :

وهو أكثر أنواع التقابل شيوعًا في الشعر العبري القديم، وفيه تكمل الجملة الثانية الجملة الأولى ، وتضيف إليها فكرة ، أو تشبيه، أو توضيح ، أو تفصيل. ولا يكون التقابل في هذا النوع في المضمون، إنما في الشكل فقط، وأحيانًا تواصل الجملة الثانية فكرة الجملة الأولى ، ولا يوجد فيها أي كلمة تقابل واحدة من كلمات الجملة الأولى، كما الأنموذج التالي :

כנשר יעיר קינו על גוזליו ירחף

كما يحرك النسر عشه وعلى فراخه يرف

(التثنية ٣٢: ١١)

توضح الجملة الثانية وتكمل وتقابل الجملة الأولى ، على الرغم من عدم وجود تقابل بين الكلمات نفسها .

وكذلك : הליהוה תגמל־זאת עם נבל ולא חכם

أليهوه تكافئون بهذا يا شعبًا غبيل غير حكيم

(التثنية ٣٢: ٦)

وأيضًا :

אשירה נא לידידי שירת דודי לכרמו
כרם היה לידידי בקרן בן־שמן
ויעזקהו ויסקלהו ויטעהו שרק
ויבן מגדל בתוכו וגם יקב חצב בו

لأنشدن عن حبيبي نشيد محي لكرمه
كان لحبيبي كرم على أكمة خصبة
فنقبه ونقي حجارته وغرسه كرم سورق
وبنى برجًا في وسطه ونقر فيه أيضًا معصره

(إشعيا ٥: ١– ٢)

وكـــذلك : והוא כחתן יוצא מחופתו ישיש כגבור לרוץ אורח. وهـــو مثـــل العريس الخارج من مظلته/ ويبتهج مثل الجبار للسباق في الطريق

(المزامير ١٩: ٥)

وأيضًا : אשת חיל מי ימצא ורחוק מפנינים מכרה
בטח בה לב בעלה ושלל לא יחסר
גמל טוב ולא רע כל ימי חייה
דרשה צמר ופשתים ותעש בחפץ כפיה

امرأة فاضلة من يجدها لأن ثمنها يفوق اللآلئ
بها يثق قلب زوجها فلا يحتاج إلى غنيمة

تصنع له خيرًا لا شرًا　　　كل أيام حياتها

تطلب صوفًا وكتانًـــا　　　وتشتغل بيدين راضيتين

(الأمثال ١٠: ١٣)

٤ ــ التقابل المركب : تتابع من فقرة إلى فقرة :

يحدث في الأنواع السابقة من التقابل أن تكون أحدى الجملتين ناقصة كلمة ، تُفهم مـــن خلال السياق الموضوعي مع الجملة الأخرى . مثل :

ידע שור קונהו　　　וחמור ــ אבוס בעליו

الثور يعرف قانيه　　　والحمار ــ معلف أصحابه

(إشعيا ١: ٣)

لا توجد دلالة مستقلة للجملة الثانية، فهي لا تُفهم في حدّ ذاتها ، بل فقط كاســـتمرار للجملة الأولى . وهذا التقابل ليس معطوفًا ، بل مركبًا من جملتين: الأولى ليســـت كاملـــة، وهي مرتبطة بنظيرتها [٨١] .. فترتيب كلمات الجملتين لـــيس א ב ג ــ א١ ــ ב١ ــ ג١ وإنما : א ב ג ـــ ב١ ג١ فالفعل " ידע عرف " ناقصًا في الجملة الثانيـــة ، ويفهم من خلال الجملة الثانية مزدوجًا ، وقابلت كلمة " קונהו قانيه " كلمتـــان : אבוס בעליו معلف أصحابه " ، وبقي عدد الكلمات والنبرات متساويًا بين الجملتين ، على الرغم من عدم وجود مقابل لكلمة ידע في الجملة الثانية . وكذلك يكون ترتيـــب الكلمـــات في النماذج السابقة على النحو التالي :

וינקהו דבש מסלע　　　ושמן ــ מחלמיש צור

א　ב　ג　　　ב1　ג1　ג1

وأرضعه عسلاً من حجر　　　وزيتًا من صوان الصخر

(التثنية ٣٢: ١٣)

אוסרי לגפן עירו　　　ולשורקה ... בני אתונו

א　ב　ג　　　ב1　ג1　ג2

رابطًا بالكرامة جحشه　　　وبالجفنة ابن أتانه

שאל אביך ויגדך זקניך ... ויאמרו לך

א ב ג ب1 ג1 ג1

أسأل أباك ويخبرك شيوخك ويقولوا لك

(التكوين ٤٩: ١١)

وأحيانًا يتكرر الازدواج مرتين :

האתן בכורי פשעי פרי בטני חטאת נפשי

א ב ג ב1 ב2 ג1 ג2

هل أعطى بكري معصيتي ثمرة بطني خطيئة نفسي

(ميخا ٦: ٧)

وأحيانًا يبقى الشطر الثاني ناقصًا مثل :

כי איש הרגתי לפצעי וילד ... לחובורתי

א ב ג א1 ג1

لأني قتلت رجلاً لجرحي وولدًا ـــ لكسري

(التكوين ٤: ٢٣)

٥ ـــ التقابل المتكرر، أو المتسلسل :

في حالات كثيرة يكون في الجملتين عنصر واحد متساو ومشترك ، وعنصر آخر مختلف بحيث تكرر الجملة الثانية كلمة واحدة أو أكثر من كلمات الجملة الأولى :

ימינך יהוה נאדרי בכוח ימינך יהוה תרעץ אויב

يمينك يا يهوه معتزة بالقدرة يمينك يا يهوه تحطم العدو

(الخروج ١٥: ٦)

מי כמוך באלים יהוה מי כמוך נאדר בקודש

من مثلك بين الآلهة يا يهوه من مثلك معتزًا في القداسة

(الخروج ١٥: ١١)

עד יעבור עמך יהוה עד יעבור עם זה קנית

حتى يعبر شعبك يا يهوه حتى يعبر الشعب الذي اقتنيته

(الخروج ١٥: ١٦)

ويأتي هذا التكرار من أجل زيادة التأكيد ، وهو يعبّر عن الإحساس والانفعال والحماس، وقد أطلق عليه " لوث " اسم " التقابل الارتقائي " ونقدم له الأمثلة التالية من نشيد دبورة:

— עורי עורי דבורה , עורי עורי , דברי שיר כי לא באו לעזרת יהוה , לעזרת יהוה בגבורים , אנכי ליהוה , אנכי אשירה , עד שקמתי דבורה , שקמתי אם בישראל , שם יתנו צדקות יהוה , פרזונו בישראל , אורו מרוז אמר יהוה , אורו ארור יושביה .

— استيقظي استيقظي يا دبورة ، استيقظي بنشيد ، لأنهم لم يأتوا لمعونة يهوه معونة يهوه بين الجبابرة ؛ أنا ليهوه أنا أترنم ، حتى قمت أنا دبورة ، قمت أمًا في إسرائيل، هناك يثنون على حقوق يهوه ، حقوق حكامه في إسرائيل ؛ ألعنوا ميروز ، قال ملاك الرب ، ألعنوا ساكنيها لعنًا . (القضاة ٥: ١٢،وما بعدها)

ويكثر هذا النوع من التقابل في أشعار المزامير وخاصة في ترانيم العبادة والأناشيد الجماهيرية :

שירו ליהוה שיר חדש	שירו ליהוה כל_הארץ
הבו ליהוה משפחות עמים	הבו ליהוה כבוד ועוז
לפני יהוה כי בא	כי בא לשפט הארץ
رنموا ليهوه ترنيمة جديدة	رنمي ليهوه يا كل الأرض
قدموا ليهوه يا قبائل الشعوب	قدموا ليهوه مجدًا وقوة
أمام يهوه لأنه جاء	جاء ليحكم الأرض

(المزامير ٩٦: ١، ٧، ١٣)

אל נקמות יהוה	אל נקמות הופיע
يا إله النقمات يا يهوه	يا إله النقمات أشرق

(المزامير ٩٤: ١)

נשאו_נהרות יהוה	נשאו_נהרות קולם
رفعت الأنهار يا يهوه	رفعت الأنهار صوتها

(المزامير ٩٣: ٣)

רבת צררני מנעורי	יאמר נא ישראל
רבת צררני מנעורי	גם יכלו לי
كثيرًا ما ضايقوني منذ شبابي	ليقل إسرائيل
كثيرًا ما ضايقوني منذ شبابي	لكن لم يقدروا علي
	(المزامير ١١٢٠: ١، ٢)
לולי יהוה שהיה לנו	יאמר ـــ נא ישראל
לולי יהוה שהיה לנו	בקום עלינו אדם
لولا يهوه الذي كان لنا	ليقل إسرائيل
لولا يهوه الذي كان لنا	عندما قام الناس علينا
	(المزامير ١٢٤: ١، ٢)

تتكرر أحيانًا كلمة واحدة في أغلب فقرات المزمور ، على سبيل المثال كلمة " هللويا" في المزمور ١٥٠ ؛ وتتكرر أحيانًا جملة كاملة في كل بيت لتصبح " لازمة " ، على سبيل المثال في المزمور ١٣٦: " כי לעולם חסדו ـــ لأن إلى الأبد رحمته " ، وربما خصصت هـــذه التكرارت للجوقة التي ترد على غناء المنشد [٨٢] ، ومن ناحية أخرى اســـتدل " بللرمـــان BELLERMAN " ـــ في كتابه : محاولة لدراسة عروض العبريين سنة ١٨١٣ ـــ ص ٢١٠ ـــ بهذه اللازمة في التلميح إلى وجود القافية في الشعر العبري القديم حيث يقـــول : ولا تتحقق القافية طوال الشعر في (العهد القـــديم) إلا في تـــــكرير كلمـــة " חסדו ـــ رحـــمته " في المزمور ١٣٦ في فترات زمنية قصيرة .[٨٣]

٦ ـــ التقابل المتعانق (المعقوف) :

وهو التقابل الذي فيه ترتيب عناصر الجملة الثانية في اتجاه معاكس لترتيب عناصر الجملة الأولى ، على سبيل المثال :

أ ب ج	ج١	ب١ أ١
שופך דם האדם	באדם	דמו ישפך
سافك دم الإنسان	بالإنسان يسفك دمه	

(التكوين ٩: ٦)

أ ب ج ج ب أ

يعطي الترتيب المتعانق للجملة وزنًا خاصًا ، حيث يتركز ويتأكد ويضـاعف مفهومًـا واحدًا في مركزه : الإنسان ؛ أي قدسية حياة الإنسان ، ويشير هذا الترتيب أيضًا إلى مبدأ القصاص ، ولو كانت الجملة مصاغة بشكل عادي :

השופך דם אדם — ישפך דמו על־ידי אדם

الذي يسفك دم إنسان — سيسفك دمه على يد إنسان

ما كانت تترك هذا الانطباع القوي إلى هذا الحد ، وفيما يلي نماذج أخرى :

כי מציון תצא תורה ודבר יהוה ... מירושלים

لأنه من صهيون تخرج التوراة وحكمة يهوه — من أورشليم

(إشعيا ٢: ٣)

ויגל כמים משפט וצדקה ... כנחל איתן

وليبحر الحق كالمياه والبر — كنهر دائم

(عاموس ٥: ٢٤)

על מכרם בכסף צדיק ואביון—בעבור נעלים

لأنهم باعوا البار بالمال والفقير — بزوج من النعال

(عاموس ٢: ٦)

על שחל ופתן תדרוך תרמוס כפיר ותנין

على الأسد والصل تطأ تدوس الشبل والثعبان

(المزامير ٩١: ١٣)

تأتي " التوراة وكلمة " يهوه " في مركز الفقرة الأولى ، حيث تبرز فكرة إن " التوراة " هي " كلمة يهوه " وإن هناك تطابقًا بين هذين المصطلحين ، ويأتي " العدل والبر " في مركز الفقرة الثانية، ويمكننا الاستنتاج أنه وفقًا لرأى عاموس هناك تطابق بين العدل والبر ويقابل النبي في الفقرة الثالثة الفقير بالبار . فالفقير البار دائمًا أمام عينيه ، والفكـرة الرئيسـة في الفقرة الرابعة هي أن مَن يثق بيهوه يتغلب على الحيوانات المفترسة.[٨٤]

ويأتي أيضًا التقابل المتعانق جزئيًا على النحو التالي :

— להקשיב לחכמה אזנך   הטה לבך לתבונה

أ   ب   ج   أ١   ج١   ب١

حتى تميل أذنك إلى الحكمة   وتعطف قلب ؛ على الفهم

(الأمثال ٢: ٢)

— איכה ירדוף אלף   ושנים יניסו רבבה

أ   ب   ج   ب١   أ١   ج١

كيف يطارد واحد ألفًا   ويهزم اثنان عشرة آلاف

(التثنية ٣٢: ٣٠)

في الفقرة الأولى يتم التأكيد على " الأذن والقلب " أما في الفقرة الثانية فعلى واحد واثنين.

ومعظم النماذج السابقة من التقابل المتعانق هي من نوع المترادف ، ولكن هناك أيضًا تقابل متعانق مخالف ، على سبيل المثال :

עשיר ברשים ימשול   ועבד לווה לאיש מלוה

أ   ب   ج   ج١   ب١   أ١   أ٢

الغني يتسلط على الفقير   والمقترض عبد للمقرض

(الأمثال ٢٢: ٧)

أما التقابلات المتعانقة من نوع التكميلي فهي نادرة جدًا ، وبخصوص التقابل المــركّب أي المستمر من شــطرة إلى شــطرة فموجود في التقابل المتعانق (٨٥).

٧ ــ تقابل متعدد الجمل الشعرية :

(أ) تقابل ثلاثي الجمل الشعرية :

في العهد القديم أيضًا تقابلات عديدة من ثلاث جمل شعرية ، لكن لا يمكن كتابتــها في أسطر متقابلة (אריה על גבי אריח) بل في صورة أخرى أطلق عليها أحبار التلمــود هذا المصطلح : לבנה על גבי אריח , ואריח על גבי לבנה ــ أي تأخــذ هــذا الشكل :

الجملة الأولى　　　الجملة الثانية

الجملة الثالثة

ومن أمثلة هذا التقابل :

— וברוח אפיך נערמו מים　　נצבו כמו נד נזלים

קפאו תהומות בלב ים

وبريح أنفك تراكمت المياه　　انتصبت كرابية المجاري

تجمدت اللجج في قلب البحر

(الخروج ١٦: ٨)

— בנימין זאב יטרף　　בבקר יאכל עד

ולערב יחלק שלל

بنيامين ذئب يفترس　　في الصباح يأكل غنيمة

وعند المساء يقسّم نهبًا

(التكوين ٤٩: ٢٧)

(ب) تقابل رباعي الجمل الشعرية :

ويتكون هذا التقابل من تقابلين عاديين كل منهما ثنائي الجمل الشعرية ، لكن الجمل الأربع تكوّن وَحَدة منطقية واحدة ، على سبيل المثال :

ידע שור קונהו	וחמור — אבוס בעליו
ישראל לא ידע	עמי לא התבונן
الثور يعرف قانيه	والحمار معلف أصحابه
إسرائيل لا يعرف	شعبي لا يفهم

(إشعيا ١: ٣)

يوجد تقابل مترادف بين الجملة الأولى والثانية ، وكذلك بين الجملتين الأخيرتين، بالإضافة إلى ذلك يوجد تقابل مخالف بين الجملتين الأخيرتين معًا والجملتين الأوليتين معًا وتكوّن الجمل الأربعة وحدة واحدة من الناحية المنطقية وأيضًا البنائية والشكلية .[٨٦]

(جـ) تقابل خماسي الجمل الشعرية :

يوجد أيضًا في العهد القديم تقابل من خمس جمل ، ولكنه نادرًا جدًا ، على سبيل المثال :

אל מוציאו ממצרים — כתופעת ראם לו

יאכל גויים צריו — ועצמותיהם יגרם

וחציו ימחץ

الرب أخرجه من مصر له مثل سرعة الرئم

يأكل أمم مضايقيه ويقضم عظامهم

ويحطم سهامهم

(العدد ٢٤ : ٨)

٨ — تقابل الأعداد :

أحيانًا يأتي في الجملتين الشعريتين أعداد ، لكن من أجل عدم تكرار العدد نفسه مرتين يأتي الشاعر في الجملة الثانية بعدد أكبر من العدد المذكور قبله ، هكذا ينشأ التقابل العددي المتصاعد : واحد — اثنين — ثلاثة — أربعة ؛ ستة — سبعة وما شابه ذلك ولا يجب فهم الأعداد بشكل مجرد فهي رموز لمفاهيم أخري على سبيل المثال :

על שלשה פשעי דמשק ועל ארבעה לא אשיבנו

من أجل ذنوب دمشق الثلاثة والأربعة لا أرجع عنه

(عاموس ١ : ٣)

בשש צרות יצילך ובשבע לא יגע בך רע

في ست شدائد ينجيك وفي سبع لا يمسك سوء

(أيوب ٥ : ١٩)

שלש הנה לא תשבענה ארבע לא אמרו הון

שלשה המה נפלאו ממני וארבעה לא ידעתם

תחת שלש רגזה ארץ ותחת ארבע לא תוכל שאת

ثلاثة لا تشبع أربعة لا تقول كفى

ثلاثة عجيبة فوقي		وأربعة لا أعرفها
تحت ثلاثة تضطرب الأرض		وأربعة لا تستطيع احتمالها
(الأمثال ٣٠: ١٥، ١٨، ٢١)

وأحيانًا يكون الرقم الثاني أكبر من الأول بعشرة أضعاف وأكثر من أجل التأكيد على كبر حجمه ، على سبيل المثال :

הכה שאול באלפיו		ודוד– ברבבותיו
ضرب شاؤل ألوفه		وداود — ربواته (عشرات الآلاف)
(صموئيل الأول ١٨: ٧)

יפול מצדך אלף		ורבבה – מימינך
يسقط عن جانبك ألف		وربوات — عن يمينك
(المزامير ٩١: ٧)

ويتحقق في هاتين الجملتين تقابل مترادف ومركّب ومتعانق وعددي في وقت واحد ، ومع أنه في أغلب حالات هذا النوع من التقابل تأتي الـــ : " רבבה عشرة آلاف " في الجملة الثانية إلا أنه يوجد أيضًا أنموذج مخالف لذلك :

והם רבבות אפרים		והם אלפים מנשה
وهم ربوات إفرايم		وألوف منسي
(التثنية ٣٣: ١٧)

يتضح من العرض السابق أن الفضل في اكتشاف ظاهرة التقابل في الشعر العبري القديم يعود إلى العالم والأسقف الإنجليزي " روبرت لوث " عام ١٧٥٣ م ، والذي حدد ثلاثة أنواع رئيسة للتقابل في الشعر العبري القديم ، وهي المترادف والمخالف ، والتكميلي، وهي الأنواع التي اعتمد عليها الباحثون بعد ذلك في تحديدهم للأنواعالأخرى للتقابل ، وإن كان أكثرهم شيوعًا هو التقابل الترادفي ، والتقابل العددي ، الذي كان شائعًا أيضًا في الشعر الأوجاريتي [٨٧].

وقد أخذت ظاهرة التقابل في الاختفاء في كتابات الأنبياء الذين ظهروا بعد السبي، حيث فقدت فقراتها نظامها المحكم وترابطها وائتلاف ترتيبها، ويبدو لنا هذا النقص منذ الإصحاحات الأخيرة من سفر إشعيا .. وفي سفر ملاخي على سبيل المثال أصبح الشعر ضربًا من النُظُم الأبجدية ، وإن كان النظام الأبجدي يرتبط في بعض الأحيان بقانون التقابل .. ولكن العلاقات اللفظية البحتة أصبحت تحتل مكان الصدارة وإن ازدادت تعقيدًا ، وتداخلت مع بعضها البعض، ويبدو أن شعراء تلك الفترة كانوا يعمدون أولاً وقبل كل شيء إلى إظهار المهارة في التغلب على صعوبات يخلقونها هم أنفسهم، أكثر مما يقصدون إلى إبراز الفكرة عن طريق المسلك الشعري .

مراجع وهوامش الفصل الأول

(١) د. محمد محمد القصاص : الشعر في الآداب السامية . الكتاب الأول : الشعر العبري. ص ١٤٠.

(٢) د. عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى . مكتبة مصر ط١ بدون تاريخ . ص ١٥٠ .

(٣) מבוא לספר תהלים : ספר ראשון , עמ' XXV , XXVI.

(٤) שם , עמ' XXVII .

(٥) د. محمد محمد القصاص : الشعر في الآداب السامية.ص ٦.

(٦) المرجع السابق. ص٦.

(٧) מ . ד . קאסוטו , מלים מקבילות בעברית ובאוגרית , לשוננו : 16 , הוצאת האקדמיה ללשון העברית תש"ז עמ' 97 .

(٨) قارن إشعيا ١ : ٢ ، والقضاة ٥ : ٣ ، والمزامير ٣٩ : ١٣ .

وانظـــــر : מ . ד .קאסוטו : ספרות מקראית וספרות כנענית . תרביץ . יג' . רבעון למדעי היהודות , האוניברסיטה העברית , ירושלים תש"ב , 197 ـــ 198 .

(٩) ש . נ . קרמר : ההסטוריה מתחילה בשומר . מרחביה . 1960 , עמ' 193 .

(١٠) جلجامش : هو بطل أشهر الأساطير والملاحم السومرية ، وهو من ســـلالة " إرك " (أروك ـــ الوركاء) الأولى ، حيث كان ملكًا عليها . تصف قوته الجسمانية ومغامراته المدهشة ملحمة شعرية طويلة . وغالبًا مـــا يمثـــل جلجامش في نقوش الختوم الاسطوانية السومرية ، وهو يقتل أسدًا أو عدة أسود ، ويكون في الغالب مصحوبًا بصديقه وغريمه الإنسان الوحش " إنكيدو " الذي تبدأ الأسطورة روايتها به . وتصف الأسطورة جلجامش بأن " ثلثيه إله وثلثه الباقي إنسان " وقد بنى لمدينة " إرك " سورًا عظيمًا ومـــعبدًا مشـــهورًا (إي ـــ أنا) ولقـــد أصبح إنكيدو وجلجامش صديقين ودودين بعد أن كانا غريمين لدودين ، وقد عشـــقت الإلهـــة " عشـــتار " جلجامش ولكنه رفض توسلها ليكون بعلاً لها . ثم تصف الملحمة بحث جلجامش عن الخلود ، ثم توقفه بعـــد نصيحة بائعة الخمر له (وكانت تعيش في أغوار البحر) . وتنتهي بطيف إنكيدو الذي استدعاه صديقه مـــن الأرض السفلى ، وهي تصور تصويرًا دينيًا المصير السعيد لأولئك الذين يدفنون وفق طقوس دينية كاملة غـــير منقوصة .

انظر : سيتن لويد : الرافدان . موجز تاريخ العراق منذ أقدم العصور حتى الآن . نقله إلى العربية : طه بـــاقر ، بشير فرنسيس . بدون تاريخ . ص ٣٩ ـــ ٤١ .

(١١) د . محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية . مكتبة الخانكي القاهرة ١٩٧٧ . ص ٢٤ .

(١٢) د . عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم . ص ١٥١ .

(١٣) د . نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم . الحضارة المصرية القديمة. دار المعارف القاهرة ١٩٦٦ . الطبعة الثانية . ص ٤٩ .

(١٤) د . عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم ص ١٥١ .

(١٥) المرجع السابق . ص ١٥٢ ــ ١٥٣ .

(١٦) المرجع السابق . ص ١٥٣ .

(١٧) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي : جــ ١ . نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار . دار المعارف بمصر بدون تاريخ الطبعة الثانية . ص ٥٩ ــ ٦٠ .

(١٨) د . عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم . ص ١٥٣ .

(١٩) يوهان فك : العربية. دراسات في اللغة واللهجات والأساليب . نقله إلى العربية وحققه وفهرس له : د . عبد الحليم النجار مكتبة الخانكي بمصر ١٩٥١ . ص ١٥١.

(٢٠) المرجع السابق ص ١٥١.

(٢١) راجع (الخروج ١٥: ٢٠-٢١)

(٢٢) راجع (صموئيل الأول ١٨: ١٦)

(٢٣) راجع العدد ٢٣.

(٢٤) راجع (القضاة ٥)

(٢٥) د . فؤاد حسنين على : من الأدب العبري . جامعة الدول العربية . معهد الدراسات العربية العاليــة القــاهرة ١٩٦٣ . ص ٤١ ــ ٤٤ .

(٢٦) نعني بالفقرة الشعرية ، على وجه العموم ، عددًا معينًا من الأبيات التي تنطوي على معنى تام ، وتسير على ترتيب خاص وتكوّن أقسام القصيدة بتكرارها المنتظم ، وينحصر القانون الأول لنظام الفقرة في أن كل فقــرة منــها تكون معنى تامًا ، ولذلك كان التقسيم الفقري للقصيدة يشير إلى أقسامها المنطقية .

انظر : د . محمد محمد القصاص : الشعر في الآداب السامية . ص ٢٨ .

(٢٧) لا يتسع المجال هنا لتفصيل آراء الباحثين حول قوانين الشعر العبري في العهد القديم وسرد أدلتــها ومناقشــتها ، ولمراجعة تاريخ الدراسات السابقة راجع : د . محمد محمد القصاص : الشعر العبري . ص ٥ ــ ١٢ .

(٢٨) عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم . ص١٥٠ .

(٢٩) מנשה דובשני :מבוא כללי למקרא . מהדורה שניה הוצאת ספרים , יבנה , ירושלים . תשל"ח , עמ' 120 .

(٣٠) د . عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم . ص ١٥٠ .

(٣١) راجع الأمثال ٥: ١.

(٣٢) راجع الأمثال ١٠: ١١.

(٣٣) راجع المزامير ٤٠: ٢.

(٣٤) د عبد المجيد عابدين: الأمثال في النثرالعربي القديم. ص ١٥٠

(٣٥) د مصطفي ناصف نظرية المعني في النقد الأدبي دار الأندلس ط٢ لبنان ١٩٨١ ص ٧ ــ ٧١

(٣٦) אורי אלגר : הדינמיקה של התקבלת . הספרות . רבעון למדע הספרות . סדרה חדשה , כרך 1 , חוברת 2(34) קיץ 1985 , ירושלים תשמ"ה עמ' 100 .

(٣٧) د . محمد محمد القصاص : الشعر في الآداب السامية.ص ١٩ .

(٣٨) د . عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العربي القديم . ص ١٥٢ .

(٣٩) محمد عطية الإبراشي : الآداب السامية . دار الحداثة ط٢ بيروت ١٩٨٤ . ص ٢١.

(٤٠) د . محمد محمد القصاص : الشعر في الآداب السامية.ص ٢٠ .

(٤١) على سبيل المثال : شطر ثنائي النبرات : נטיה ימינך / תבלעמו ארץ / שמעו שמים / והאזיני ארץ / אשרי האיש .

مد يمينك / فتبتلعهم الأرض / اسمعي أيتها السماوات / وأصغي أيتها الأرض / طوبى للرجل. (الخروج ١٥ : ١٢ ، إشعيا ١ : ٢ ، المزامير ١ : ١) .

ـــ شطر ثلاثي النبرات : האזינו השמים ואדברה / למה רגשו גוים / ישקני מנשיקות פיהו .

أنصتي أيتها السموات فأتكلم ، لماذا ارتجت الأمم ، ليقبلني بقبلات فمه . (التثنية ٣٢ : ١ ، المزامير ٢ : ١ ، نشيد الأناشيد ١ : ٢)

ـــ شطر رباعي : ـــ הקבעו ושמעו בני יעקב .

ـــ עטרת גאות שכורי אפרים .

ـــ כי יודע יהוה דרך צדיקים .

ـــ اجتمعوا واسمعوا يا بني يعقوب (التكوين ٤٩ : ٢) .

ـــ أكليل فخر سكارى إفرايم (إشعيا ٢٨ : ٣)

ـــ لأن يهوه يعلم طريق الأبرار (المزامير ١ : ٦)

ـــ شطر خماسي :

ـــ ובנביא העלה יהוה ישראל ממצרים .

ـــ ואם יבתרו מנגד עיני בקרקע הים .

ـــ وبني اصعد يهوه إسرائيل من مصر (هوشع ١٢ : ١٣)

ـــ وإن احتفلوا من أمام عيني الرب في مقر البحر (عاموس ٩ : ٣) .

(٤٢) מ . צ . סגל : מבוא המקרא . ספר ראשון . הדפסה תשעית , הוצאת קריא ـــ ספר בע"מ , ירושלים תשל"ז . עמ' 61 ـــ 63 .

(٤٣) د.محمد محمد القصاص : الشعر في الآداب السامية.ص ١٥ .

(٤٤) عباس محمود العقاد . بحوث في اللغة والأدب . مكتبة غريب . مصر ١٩٧٠ . ص ٨١ .

(٤٥) المرجع السابق . ص ١٦ ، ٢٦ ـــ ٢٧ .

(٤٦) Jams . L . Kugel : The Idea of Biblical Poetry New Haven and London 1981, p. 8.

(٤٧) ويعرّف معجم مصطلحات العروض والقوافي ، بناء الشعر بأنه : الأسس التي يتكـوّن منـــها الشـــعر ، فيقـــول الزمخشري : أعلم أن أساس بناء الشعر شيئان : أحدهما مركّب من ثلاثة أحرف، كالوتدين المفروق والمجموع ، فبيت الشعر كالبيت من الأبنية قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم وبابه الدربة وساكنه المعنى . هكذا قال ابن رشيق.

ـــ انظر : د . رشيد عبد الرحمن العبيدي : معجم مصطلحات العروض والقوافي . جامعة بغداد . ط١ ١٩٨٦ . ص ٣٩ .

(٤٨) אורי אלגר : הדינמיקה של התקבלת . עמ' 101 .

(٤٩)

Barbera , Herrnstein - Smith : Poetic Lecture, Chicago : UP . 1968 , pp . 23 - 24 .

(٥٠) المرجع السابق . 23 – 24 pp.

(٥١)راجع التكوين ٤ : ٢٣ ـــ ٢٤ .

(٥٢) المظهر الأول هو القصيدة التي تتكون من سطرين والتي يسمى فيها آدم رفيقته " زوجة אשה " (التكوين ٢ : ٢٣) .

(٥٣) מבוא לספר תהלים , עמ' XXVII .

(٥٤) מ . סיסטר : מבעיות הספרות המקראית .הוצאת הקיבוץ המאוחד וסמינר הקיבוצים. סידרת . תל_אביב 1951 . עמ' 73 .

(٥٥) שם שם , עמ' 74 .

(٥٦) نجد في قصص جدعون أنه في السن الصغير كانوا يعوّدون الأولاد على الانتقام من قتلى أفراد الأسرة ، راجـــع (القضاة ٨ : ٢٠)

(٥٧) מ . סיסטר : מבעיות הספרות המקראית . עמ' 74 _ 75 .

نقلاً عن : עארף אל עארף في كتابه : " שבטי הבדואים במחוז באר_שבע " בתרגומו של קפליוק .

(٥٨) هو سعديا الفيومي (٨٨٢ ـــ ٩٤٢م) : أحد حاخامات اليهود. ولد في مصر بالفيوم ومنها سُـــمّي ســـعديا الفيومي ، وعين جاعون أكاديمية " سورا " وقد هاجم القرائين في كتاباته الـــتي أهمهـــا كتـــاب " الأمانـــات والاعتقادات " ، الذي ألفه بالعربية ثم ترجم إلى العبرية فيما بعد ، وقد اتبع في مؤلفه هذا أسلوب المـــتكلمين المسلمين ومنهجهم . ومن أعماله أنه أول من ترجم التوراة إلى العربية ، وكتب تعليقات على معظم أجزائها ، ويُعدّ مؤسس علم دراسة اللغة العبرية.انظر:عبد الوهاب المسيري بالاشتراك مع سوسن حسن: موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية . مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام . القاهرة ١٩٧٤ . ص ٢١٣ .

(٥٩) פרושי רבינו סעדיה גאון על התורה: ליקט תירגם והוסיף מבוא והערות: יוסף בכה"ר דוד קאפח. הוצאת מוסד הרב קוק. ירושלים תשכ"ג. עמ' יח'.

(٦٠) אורי אלגר : הדינאמיקה של התקבלת . עמ' 103 .

(٦١) מנשה דובשני : מבוא כללי למקרא . הוצאת ספרים . יבנה בע"מ . הדפסה חמישית . ירושלים תשל"ח עמ' 120 — 121 .

(٦٢) אורי אלגר : הדינאמיקה של התקבלת . עמ' 106 .

(٦٣) راجع الهامشين رقم ١٨ ، ١٩ .

(٦٤) אורי אלגר : הדינאמיקה של התקבלת . עמ' 106 .

— وكذلك تمثيل الإنسان عدم المعرفة بالأعمى، أي بالأشياء التي لم يشعر لها من قبل، عندما تتفتح عيناه ، كذلك الإنسان الذي اكتسب المعرفة فإنه يفهم ، ويرى أمورًا لم يعرفها من قبل ، ولذلك عندما أكل آدم وحواء من شجرة المعرفة قيل عنهما : " ותפקחנה עיני שניהם — فانفتحت أعينهما " (التكوين ٣ : ٧).

— انظر : מ . צ . סגל : מבוא המקרא , ספר ראשון . עמ' 55 .

(٦٥) التجنيس : لقد سمّي البديعيون المجانسة تجنيسًا وهو تفعيل من الجنس .. فإذا تضمن الكلم ما في البعض من الحروف فهو تجانسا لاشتمال كل كلمة على أكثر ما في الأخرى من الحروف التي رُكّبت معها .

انظر : علي بن خلف : مواد البيان — مخطوط منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت ١٤٠٧ هـ . ص ١٧٨ .

(٦٦) אורי אלגר : הדינאמיקה של התקבלת . עמ' **107** .

(٦٧) تكشف المقارنة بين سائل العنب وسائل جسم الإنسان أو الكائنات الحية عن جانب متساو بينهما : فسائل العنب : الخمر لونه أحمر وهو مصدر قوة وعظمة العنب ، مثل السائل الموجود في جسم الإنسان : الدم ، لذلك يتشابه الاثنان ، وأصبح الخمر في لغة البلاغة دم العنب ، وكذلك فإن سافكي دم البشر يرتوون بسفك هذه الدماء ، ويصبحون سكارى كأنما سكروا بالخمر " אשכיר חצי מדמם — أسكر سهامي بدمهم " . (التثنية ٣٢ : ٤٢) . " כעסיס דמם ישכרון ويسكرون بدمهم " (إشعيا ٤٩ : ٢٦) .

انظر : מ . צ . סגל : מבוא המקרא , ספר ראשון . עמ' 55 .

(٦٨) אורי אלגר : הדינאמיקה של התקבלת . עמ' **107** .

(٦٩) שם שם , עמ' 105 .

(٧٠) يحيى العلوي : الطراز جـ١ . دار الكتب العلمية بيروت ١٤٠٠ هـ ص ٢٧٦ .

(٧١) דוד ילין : כתבים נבחרים . ב . לתורת המליצה בתנ"ך והשירה העברית בספרד , הוצאת ועד היובל למלאת חמש ושבעים שנה לרבי דוד ילין , קרית ספר . ירושלים תרצ"ט עמ'1.

(٧٢) ابن معصوم : أنوار الربيع تحقيق شاكر هادى . ط١ ١٣٨٨هـ جـ١ . ص ٥٣.

(٧٣) דוד ילין : כתבים נבחרים . עמ' 10 .

(٧٤) מ . צ . סגל : מבוא המקרא , ספר ראשון . עמ' 51 .

(٧٥) גילת חזן_רוקם: הפסוק המקראי כפתגם , וציטט מתוך : מחקרי ירושלים בספרות עברית . האוניברסיטה העברית בירושלים ____ המוכן למדעי היהודות . העורך עזרא פליישר . ירושלים תשמ"א . עמ' 159 .

(٧٦) מ . צ . סגל : מבוא המקרא , ספר ראשון . עמ' 61 .

(٧٧) מנשה דובשני : מבוא כללי למקרא,ספר ראשון. עמ' 123 .

(٧٨)ש . ל. גורדון : מבוא לספר תהלים . עמ' **XXVIIII , XXVII**.

(٧٩) שם שם , עמ' **XXVII** .

(٨٠) ש . ל . גורדון : מבוא לספר תהלים . עמ' **XXIII** .

(٨١) هذه المصطلحات مقتبسة من " التركيب " لكن من الناحية التركيبية الدقيقة فإن هذا التقابل ليس جملة معطوفة . أو مركبة . لأن قسمه الثاني ناقص .

انظر : מנשה דובשני : מבוא כללי למקרא . עמ' 124 .

(٨٢) שם שם , עמ' 126 .

(٨٣) د. محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية. ص ٤٩ .

(٨٤) מנשה דובשני : מבוא כללי למקרא . עמ' **127** .

(٨٥) راجع عاموس ٥ : ٢٤ ، إشعيا ٢ : ٣ .

(٨٦) انظر أيضًا : إشعيا ١ : ١٨ ، التثنية ٣٢ : ٢١ ، المزامير ١٢٧ : ١ .

(٨٧)انظر : מנשה דובשני : מבוא כללי למקרא . עמ' 133 _ 130 .

الفصل الثاني

الوزن والإيقاع

مقدمة

عندما نقول إن الوزن والإيقاع هما مسميان لمدلول واحد ، فإننا بذلك نؤيد قولا مسلمًا به من أقوال الماضي ، وعلى أن هذا القول هو من البداهات العقلية والفكرية........ وعندما نسأل هل هناك فرق بين مصطلحي الوزن والإيقاع في الإنتاج الأدبي الشعري والنثري؟ وتكون الإجابة: بأنه لا يوجد فرق!! نكون بذلك قد سلّمنا بهذه الإجابة الجامدة ، ونكون أيضا قد حكمنا على أبحاثنا الأدبية واللغوية بالجمود والرتابة والتكرار.

إن إعادة الإجابة على هذا السؤال بشكل جديد تتطلب معرفة تامة بالمناهج الأدبية الحديثة في ضوء ما يُسمى بالحداثة التي تعني إعادة إنتاج أسئلة مفارقة لواقع الأسئلة الجامدة والمتعارف عليها ، والتي تشير إلى أن ثمة خلل في مناهج وأنماط تفكيرنا السائد ، بل وفي أساليب ومضامين النظم التعليمية السائدة ، تلك التي لا تزال تعتمد على التلقين والحفظ والتكرار ، الأمر الذي انعكس بدوره على مناهج أبحاثنا الأكاديمية... ومن هنا تكمن أهمية وضرورة نقد الأسئلة القديمة من أجل مواكبة النهضة العلمية الحديثة أو الحداثة أو التحديث كما يطلق عليها الآن.

إن كل مصطلح مهما كان عريقًا في القدَم ، لا يأخذ من قدمه هذا صيغة نهائية، ولابدّ له من الصقل والتطور والتهذيب لتقلّب الرواد عليه ، وتمحيصهم له، وتفريعهم عن أصوله حتى يصل إلى حد التكامل. والإيقاع والوزن في لغة المقرا، هما من المصطلحات التي شهدت تطورا ملحوظا في طريقة وأسلوب بحثهما، مع تطور مناهج نقد العهد القديم، التي خضعت لمقتضيات التطور العصري في الفنون والتي من بينها الدراسات الأدبية واللغوية- فبحثت في الأصول الجمالية ومدى توفرها في لغة العهد القديم من شعر ونثر ، وما في مضمونها من قيم، وما في صياغتها من فن ، فأوصت بقراءتها كما يجب قراءة كل شعر من حسن الظن

ومشاعر وأحاسيس ، فهي تعبير عن روح وطابع عصر العهد القديم ، وتصوير لأسلوب وطريقة إدراك وفهم بني إسرائيل في ذلك العصر... ولنأخذ من رأي حازم القرطاجني دليلا لنا ومرشدا ، حيث يقول : " ولا يعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا لزمان البتة. وإنما يعتبر بحسب ما وقع فيه أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه ، ووجود نقائضها أو أكثرها. فبهذا النحو يصح الاعتبار ".[١]

إن الشعر العبري القديم لهو صدى طبعي لحياة بني إسرائيل التي تعرضها نصوص العهد القديم وهو تصوير لطريقة الإدراك والتفكير عندهم، فهو إذاً تعبير عن روح ثقافتهم وطابع عصرهم.... ولذلك يحتل الشعر مرتبة كبيرة في أسفار العهد القديم ، ليس فقط في أسفار الأنبياء الأواخر وفي أغلب أسفار " المكتوبات " ، التي تبدو في جوهرها إبداعات شعرية رائعة ، بل أيضا في " أسفار موسى الخمسة " ، وفي أسفار " الأنبياء الأوائل " (يشوع – الملوك الثاني) حيث يوجد كم كبير من النصوص الشعرية والأناشيد الغنائية... ويبدو أن الثروة الشعرية في تلك الأسفار ليست إلا جزءاً قليلا جدًا من المؤلفات الشعرية العبرية القديمة التي فُقدت ولم يتبقَ منها إلا ذلك الجزء القليل داخل النصوص الدينية ، فقد دلّت بعض الأسماء على وجود هذه المجموعات الشعرية في أسفار التوراة مثل : " ספר הישר " (= השיר الشعر) أي " كتاب الشعر " الذي ترك لنا قصيدتين : الأولى في سفر يشوع (١٣:١) " השמש בגבעון דם يا شمس دومي على جبعون " ، والثانية في سفر صموئيل الثاني (١ : ١٨ –٢٧) وهي مرثية داود في شاؤل وناثان .[٢] ويشير إلى ذلك أيضا اسم " أصحاب الأمثال – הַמֹּשְׁלִים " – وهم الشعراء العبثيون القدامى الذين ورد ذكرهم في سفر العدد : " על כן יאמרו המשלים لذلك يقول أصحاب الأمثال " (العدد ٢١: ٢٧) ويحكي التراث الشعبي عن الملك سليمان الحكيم فيقول : וידבר שלשת אלפים משל ، ויהי שירו חמשה ואלף- وتكلّم ثلاثة آلاف مثل ، وكانت أناشيده ألفا وخمسا "(الملوك الأول ٤:٣٢).

ولا ينكر هذا التراث الشعبي الأساس التاريخي ، فمن المحتمل أن سليمان (عليه السلام) قد جمع أمثالا كثيرة – وما العدد ثلاثة آلاف إلا أسلوب شرقي يدل على المبالغة– عن حياة النبات والحيوان حسب ما أشار إلى ذلك الكاتب القديم : דבר על העצים ، מן הארז ، אשר בלבנון ועד האזוב אשר יוצא בקיר וידבר על הבהמה ועל העוף והרמש ועל הדגים – وتكلم عن الأشجار من الأرز الذي في لبنان إلى الزوفا النابت في الحائط . وتكلم عن البهائم وعن الطير وعن الدبيب وعن السمك. (الملوك الأول ٤: ٣٣-٣٤) .

ويرجع تاريخ كثير من هذه الأشعار إلى أزمنة موغلة في القدم، إضافة إلى انتشارها بين شعوب الشرق ، لكن من المؤكد أن هناك أشعارا ألفها الملك سليمان بنفسه، وقام الكتبة بتدوينها ، الأمر الذي أدى إلى ازدهار الشعر والمثل بين أبناء شعبه.

ومن المؤكد أن هذه الأشعار" لا تخلو من الوزن والإيقاع ، فهما ركيزتا الشعر في كل زمان ومكان فالخاصية الأساسية للشعر هي" ההרמוניה التناغم– أي الانسجام بين الوحدة الوزنية والوحدة الإيقاعية ، فيتم التعبير بكلام موزون وإيقاعي عن الفكرة الشعرية ، من خلال الأشطر الشعرية "[٣]، الأمر الذي يجعلني أزعم أنه يمكن – على سبيل التبسيط – أن نقيم صياغة الشعر على أمرين هما الوزن والقافية من ناحية ، والإيقاع من ناحية أخرى.

لذا تعتبر هذه الدراسة محاولة في هذا الاتجاه الرامي إلى البحث في المعنى الاصطلاحي للوزن والإيقاع ، واستكمال الدراسة، في الفصل الأول حول ظاهرة التقابل في الشعر العبري القديم والدراسة الرائدة في هذا المجال التي قام بها أستاذنا الدكتور " محمد القصاص " في الشعر العبري القديم.... وحتى تكتمل منظومة الدراسات الموسيقية حول الشعر العبري بمراحله المختلفة والتي بدأتها الدكتورة / ليلى أبو المجد بدراستها عن الإيقاع الشعري بين بحور العربية والعبرية في العصر الوسيط ، فرأيت إكمال هذه الدراسة ببحث يلقي الضوء على هذين المصطلحين الموسيقيين في الشعر العبري القديم ، من أجل الوقوف على مضامينهما الدلالية وما بينهما من فروق .

النثر الموزون:

أحيانًا يكون بناء المقالة النثرية أكثر تنسيقا في تشكيل أقسامها القصيرة، فيربط بينها إيقاع يحدثه تدفق الحركة في نسبها ووزنها ، مثل الإيقاع الخاص بالشعر ، ولذلك يطلق على هذا النثر " النثر الإيقاعي " أو " النثر الموزون " .

وربما يرجع ذلك إلى أن النثر الموزون كان يُقرأ على أسماع الناس، وهو الأمر الذي أدى إلى مصاحبة التنغيم والإلقاء الغنائي والإنشادي، الذي استدعى نسبة معلومة من انتظام العلو والخفوت في الصوت الإنشادي ، كما هو الحال عند إنشاد الشعر .

ويضاف إلى تلك الأسباب ، البساطة الطبعية في بناء الفقرة العبرية ، فنشأ هذا النثر الموزون في أغلب أسفار العهد القديم ، وبصورة خاصة في الأسفار الخمسة المنسوبة لموسى عليه السلام ، وسنعرض لنماذج من هذا النثر وفقا لأساليبه المختلفة :

البركات واللعنات :

- ברוך אתה בעיר וברוך אתה בשדה : ברוך פרי- בטנך ופרי אדמתך ופרי בהמתך שגר אלפיך ועשתרות צאנך : ברוך טנאך ומשארתך : ברוך אתה בבואך וברוך אתה בצאתך : مباركا تكو ن في الحقل ومباركة تكون ثمرة بطنك وثمرة أرضك وثمرة بهائمك نتاج بقرك وإناث غنمك . مباركة سلتك ومعجنك . مباركا تكون في دخولك ومباركا تكون في خروجك

(التثنية ٢٨: ٣-٦)

- אשה תארש ، ואיש אחר ישגלנה ، בית תבנה ، ולא תשב בו، כרם תטע ולא תחללנו ، שורך טבוח לעיניך ، ולא תאכל ממנו ، חמרך גזול מלפניך ، ולא ישוב לך ، צאנך נתנות לאיביך ، ואין לך מושיע – تخطب امرأة ورجل آخر يضطجع معها . تبني بيتا ولا تسكن فيه . تغرس كرما ولا تستغله . يذبح ثورك أمام عينيك ولا تأكل منه . يغتصب حمارك من أمام وجهك ولا يرجع إليك . تدفع غنمك إلى أعدائك وليس لك مخلص. (التثنية ٢٨: ٣٠-٣١)

- الأسلوب القصصي :

וילך איש מבית לוי ، ויקח את בת לוי ،ותהר האשה ، ותלד בן ، ותרא אתו כי טוב הוא ، ותצפנהו שלושה ירחים . ולא יכלה עוד הצפינו ، ותקח לו תבת גמא ותחמרה בחמר ובזפת ، ותשם בה את הילד ، ותשם בסוף על שפת היאר ...... وذهب رجل من بيت لاوي وأخذ بنت لاوي . فحبلت المرأة وولدت ابنا . ولما رأته أنه حسن خبأته ثلاثة أشهر . ولما لم يمكنها أن تخبئه بعد أخذت له سفطا من البردي وطلته بالحمر والزفت ووضعت الولد فيه ووضعته بين الحلفاء على حافة النهر.... (الخروج ٢: ١-٣)

الأسلوب القضائي :

כי תקנה עבד עברי ، שש שנים יעבד ، ובשבעית יצא לחפשי חנם . אם בגפו יבא ، בגפו יצא ، אם בעל אשה הוא ، ויצאה אשתו עמו . إذا اشتريت عبدًا عبرانيًا فست سنين يخدم وفي السابعة يخرج حرًا مجانًا . إن دخل وحده فوحده يخرج . إن كان بعل امرأة تخرج امرأته معه . (الخروج ٢١ : ٢-٣)

לא יקום עד אחד באיש ، לכל עון ולכל חטאת ، בכל חטא אשר יחטא ، על פי שנים עדים ، או על פי שלושה עדים ، יקום דבר – لا يقوم شاهد واحد على إنسان في ذنب ما أو خطيئة ما من جميع الخطايا التي يخطئ بها ، على فم شاهدين أو على فم ثلاثة شهود يقوم الأمر. (التثنية ١٩: ١٥)

– أسلوب الاستطراد :

זה עשרים שנה אנכי עמך ، רחליך ועזיך לא שכלו ، ואילי צאנך לא אכלתי . טרפה לא הבאתי אליך ، אנכי אחטנה ، מידי תבקשנה ، גנבתי יום וגנבתי לילה – الآن عشرين سنة أنا معك . نعاجك وعنازك لم تسقط . وكباش غنمك لم آكل فريسة لم أحضر إليك . أنا كنت أخسرها . من يدي كنت تطلبها . مسروقة النهار أو مسروقة الليل . (التكوين ٣١ : ٣٨-٣٩)

- الأسلوب التقني :

ועשית שנים כרבים זהב ، מקשה תעשה אתם ، משני קצות הכפרה . ועשה כרוב אחד מקצה מזה ، וכרוב אחד מקצה מזה ، מן הכפרת תעשו את הכרבים ، על שני קצותיו- وتصنع كروبين من ذهب . صنعة خراطة تصنعهما على طرفي الغطاء فاصنع كروبًا واحدا على الطرف من هنا . وكروبا آخر على الطرف من هناك. من الغطاء تصنعون الكروبين على طرفيه. (الخروج ٢٥ : ١٨-١٩)

ונסב לכם הגבול למעלה עקרבים ، ועבר צנה ، והיו תוצאתיו מנגב לקדש ברנע ، ויצא חצר אדר ، ועבר עצמנה – ويدور لكم التخم من جنوب عقبة عقربيم ويعبر إلى صين وتكون مخارجه من جنوب قادش برنيع ويخرج إلى حصر أدار ويعبر إلى عصمون . (العدد ٣٤ : ٤)

في قائمة الأنساب :

ויחי אנוש תשעים שנה ، ויולד את קינן . ויחי אנוש אחרי הולידו את קינן ، חמש עשרה שנה ، ושמנה מאות שנה ، ויוליד בנים ובנות – وعاش أنوش تسعين سنة وَأنجب قينان. وعاش أنوش بعد ما ولد قنيان ثماني مائة وخمس عشرة سنة وولد بنين وبنات " (التكوين ٥ : ٩)

ויהיו בני ראובן ברר ישראל ، תולדתם למשפחתם לבית אבתם ، במספר שמות לגלגלתם ، כל זכר מבן עשרים שנה ומעלה ، כל יצא צבא . פקדים למטה ראובן ، ששה וארבעים אלף וחמש מאות – فكان بنو رؤبين بكر إسرائيل ومواليدهم حسب عشائرهم وبيوت آبائهم بعدد الأسماء برؤوسهم كل ذكر من ابن عشرين سنة فصاعدا ، كل خارج للحرب . كان المعدودون منهم لسبط رؤبين ستة وأربعين ألفا وخمس مائة . (العدد ١: ٢٠)

وبالإضافة إلى هذا الكم الكبير من النثر الموزون في أسفار موسى الخمسة ، فإنه يشكل تقريبا أغلبية النثر في بقية أسفار التوراة ومن أمثلة ذلك :

- אם ראה תראה בעני אמתך ، וזכרתני ולא תשכח את אמתך ، ונתתה לאמתך זרע אנשים ، ונתתי ליהוה כל ימי חייו ומורה לא יעלה על ראשו – إن نظرت نظرا إلى مذلة أمتك وذكرتني ولم تنسَ أمتك بل أعطيت أمتك زرع بشر فإني أعطيه للرب كل أيام حياته ولا يعلو على رأسه موسى. (صموئيل الأول ١ : ١١)

ויהי כי הקיפו ימי המשתה ، וישלח איוב ויקדשם ، והשכים בבקר، והעלה עלות מספר כלם ، כי אמר איוב ، אולי חטאו בני، וברכו אלהים בלבבם ، ככה יעשה איוב כל הימים – وكان لما دارت أيام الوليمة أن أيوب أرسل فقدّسهم وبكّر في الغد وأصعد محرقات على عددهم كلهم . لأن أيوب قال ربما أخطأ بنيّ وجدّفوا على الرب في قلوبهم . هكذا كان أيوب يفعل كل الأيام . (أيوب ١ : ٥)

وربما يرجع السبب في هذا الإيقاع الاحتفالي في النثر العبري القديم إلى الروحانية التي تشيع من كلماته ونصوصه ، والذي ينبع من الإحساس المستمر بالوجود الإلهي والعناية السماوية التي تحيط بكل أعمال الإنسان ، بالإضافة إلى مناسبة البناء الإيقاعي للأسلوب الخاص بالعبرية القديمة – والسامية القديمة بوجه عام – ولخصائصها التركيبية، فالجملة العبرية القديمة قصيرة جدا وتتصل أقسام العبارات ببعضها البعض عن طريق العطف المتكافئ ، وتوالي الجمل باستخدام واو العطف ، وهو ليس عطفا مرهونا بأدوات الربط كما هو الحال في العبرية المعاصرة . (٤)

وعلى الرغم من تميّز النثر الرفيع أو النثر الشعري بموسيقاه وإيقاعه ، فإنه لا يمكن لأي دارس لموسيقى الشعر أن يخلط بين هذا النثر والنصوص الشعرية بأية حال.(٥)

لغة الشعر في العهد القديم :

تشير الأشعار القديمة في أسفار موسى الخمسة مثل قصيدة لامك، وبركة يعقوب، وقصيدة البحر ، وغيرها ، إلى تطور صور الشعر العبري ولغته ، وذلك قبل ظهور بني إسرائيل على مسرح التاريخ ، فقد تلقت الأجيال التالية ، من الماضي البعيد ، ميراث فن الشعر بقواعده ولغته، وحافظت عليه طوال العصور القديمة ، ومن هنا جاءت خصوصية الشعر العبري القديم بصوره البلاغية وألفاظه وتعبيراته النادرة وصيغه النحوية القديمة.... فوضّحت الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ، حيث حافظت لغة الشعر على الصور النحوية القديمة ، سواء في تصريف الكلمات أم في علاقاتها التركيبية، وفيما يلي توضيحًا لذلك :

أولا : في مجال التصريف

١– الحفاظ على الصيغة القديمة والكاملة للضمير النهائي – מו = – ם (الميم) كما في الأفعال الآتية :–

- תשלח חרתך <u>יאכלמו</u> כקש – ترسل سخطك فيأكلهم كالقش.
  (الخروج ١٥ : ٧)
- <u>תמלאמו</u> נפשי تمتلئ نفسي (الخروج ١٥ : ٩)
- ובחרונו <u>יבהלמו</u> وبغيظه يرجفهم (المزامير ٢ : ٥)
- وفي الأسماء مثل :
- פן – ינכרו <u>צרימו</u> لئلا ينكر أضدادهم (التثنية ٣٢ : ٢٧)
- ואמר אי <u>אלהימו</u> ويقول أين آلهتهم (التثنية ٣٢: ٣٧)
- אשר חלב <u>זבחימו</u> יאכלו التي كانت تأكل شحم ذبائحهم
  (التثنية ٣٢: ٣٨)
- ננתקה את-<u>מוסרותימו</u>، ונשליכה ממנו <u>עבתימו</u>.
  لنقطع قيودهما ولنطرح عنا ربطهما. (المزامير ٢: ٣)

- الحفاظ على الصيغة القديمة للضمير النهائي כי = ך الكاف. كما في الأسماء الآتية:

- ובשר קדש יעברו מעליך כי רעתכי אז תעלזי . واللحم المقدس قد عبّر عنك. إذا صنعت الشر حينئذ تبتهجين . (إرميا ١١: ١٥)

- הסולח לכל-עונכי הרופא לכל תחלואיכי ، הגואל משחת חייכי המעטרכי חסד ורחמים. الذي يغفر جميع ذنوبك ، الذي يُشفي كل أمراضك ، الذي يفدي من الحفرة حياتك ، الذي يكلّلك بالرحمة والرأفة (المزامير ١٠٣: ٣-٤)

٢- النهاية – י ، – ו في الأسماء المضافة مثل :

- אסר לגפן עירו ולשרקה בני אתונו – رابطا بالكرمة جحشه وبالجفنة ابن أتانه. (التكوين ٤٩: ١١)

- חכלילי עינים מיין ולבן-שנים מחלב- سود العينين من الخمر وبيض الأسنان من اللبن. (التكوين : ٤٩: ١٢)

- וחיתו- ארץ למינה ויהי-כן وحيوانات الأرض كأجناسها . وكان كذلك. (التكوين ١ : ٢٤)

- וישא משלו ויאמר נאום בלעם בנו בעור . ونطق بمثله وقال وحي بلعام بن بعور. (العدد ٢٤: ٣)

- ההפכי הצור אגם-מים. חליש למעינו- מים. المحوّل الصخرة إلى غدران مياه. الصوّان إلى ينابيع مياه . (المزامير ١١٤: ٨)

٣- المضاف من حروف النسب : אלי ، עלי ، עדי = אל إلى ، על على ، עד حتى.

٤- النهاية – תה في الأسماء التي لا يدل معناها على علاقة بالمفعول به أو الاتجاه : مثل

- אימתה - אימה : " תפֹּל עליהם אימתה ופחד تقع عليهم الهيبة والرعب " (الخروج ١٥: ١٦)

- ישועתה - ישועה: " רבים אומרים לנפשי . אין ישועתה לו באלהים סלה . كثيرون يقولون لنفسي ليس له خلاص بإلهه سلاه " (المزامير ٣: ٣)

- עזרתה - עזרה : " כי- היית עזרתה לי لأنك كنت عونا لي" (المزامير ٦٣: ٨)

- עולתה - עולה : להגיד כי- יהוה . צורי ולא- עלתה בו ليخبروا بأن الرب مستقيم . صخرتي هو ولا ظلم فيه " (المزامير ٩٢ : ١٦)

٥- الحفاظ على ياء سابقة في الأفعال المعتلة اللام بالهاءל"ה (ל"י) مثل:

- חסיו -חסו:צור חסיו בו الصخرة التي احتموا بها (التثنية ٣٢: ٣٧)

- חסיה -חסתה : כי בך חסיה נפשי لأن بك احتمت نفسي (المزامير ٥٧: ٢)

-בעיו - בעו: אם – תבעיון בעיו שובו אתיו إن تطلبوا فاطلبوا. ارجعوا تعالـــــوا (إشعيا ٢١: ١٢)

-יהמיון = יהמו :הוי המון עמים רבים כהמות ימים יהמיון آه ضجيج شعوب كثيرة تضج كضجيج البحر (إشعيا ١٧ : ١٢)

ثانيا : مجال بناء الجملة

١- تميل لغة الشعر إلى الحفاظ على العطف المتراخي الذي يسبق أقسام الجملة مثل العطف المتكافئ (٦)، ولذلك تقلل اللغة الشعرية من استعمال الأداة (את) لتحديد المفعول به.

على سبيل المثال:- כבס ביין לבשו = את לבושו غسل بالخمر لباســـــه (التكوين ٤٩ : ١١)

- ויט שכמו לסבל - את שכמו فأحنى كتفه للحمل (التكوين ٤٩ : ١٥)
- תהרס קמיך - את קמיך تهدم مقاوميك (الخروج ١٥ : ٧)
- מי מנה עפר יעקב -את עפר יעקב من أحصى تراب يعقوب (العدد ٢٣ : ١٠)

٢- تقلّل اللغة الشعرية من استعمال أداة الربط אשר الذي. على سبيل المثال :

-זאב יטרף -אשר ישרף ذئب يفترس (التكوين ٤٩ : ٢٧)

-ויטש אלוה עשהו -אשר עשהו فرفض الإله الذي عمله (التثنية ٣٢ : ١٥)

-אלוהים לא ידועים ، חדשים מקרוב באו - אשר לא ידועים ، אשר מקרוב באו لآلهة لم يعرفوها . أحداث قد جاءت من قريب (التثنية ٣٢ : ١٧)

-כאיל תערג -אשר תערג كما يشتاق الأيل (المزامير ٤٢ : ١)

- זה דרכם כסללמו -אשר כסללהם هذا طريقهم اعتمادهم المزامير (٤٩ : ١٤)

٣- تبتعد لغة الشعر عن كثرة استعمال هاء التعريف مثل :

-מראש צרים -הצרים من رأس الصخور (العدد ٢٣ : ٩)

-אל מוציאו -האל מוציאו الإله أخرجه (العدد ٢٣ : ٢٢)

-בהנחל עליון גוים -את הגוים حين قسم العلي للأمم (التثنية ٣٢ : ٨)

-ותאכל ארץ ויבלה - את הארץ وتأكل الأرض وغلتها (التثنية ٣٢ : ٢٢)

-אשא אל השמים ידי - אל השמים أرفع إلى السماء يدي (التثنية ٣٢ : ٤٠)

-בהתאסף ראשי עם - ראשי העם حين اجتمع رؤساء الشعب
(التثنية ٣٣ : ٥)

٤ – وهناك استعمال آخر في لغة الشعر ، استند على مفهوم تركيبي قديم للجملة وهو الإضافة التي تسبق حروف وأدوات النسب ، حيث كانت حروف وأدوات النسب في اللغة العبرية القديمة بمثابة أسماء لها خاصية الأسمية ، لكن استعمالها بكثرة في الحديث أدى إلى إضعافها فنزلت في تاريخ اللغة إلى درجة الأدوات والحروف ، لكن احتفظت لغة الشعر بخاصيتها الأسمية في أسفار الأنبياء الأول إلى حدّ استعمالها كمضاف إلى الأسماء وإلى اسم الفاعل واسم المفعول . على سبيل المثال :

- יושבי על מדין الجالسون على طنافس (القضاة ٥ : ١٠)
- יורדי אל אבני בור الهابطون إلى حجارة الجب (إشعيا ١٤ : ١٩)
- כשמחת בקציר كالفرح في الحصاد (إشعيا ٩ : ٣)
- אלהי מקרוב إله من قريب (إشعيا ٥ : ١١) [٧]

وكذلك أيضا وفقا لأدوات أخرى مثل :

מכת בלתי סרה ضربة بلا فتور (إشعيا ١٤ : ٦) [٨]

٥– يبرز الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر أو لغة الحديث العادي في الثروة اللغوية التي يمتلكها الشاعر ، فاللغة هي أداة الفن الشعري ووسيلة إبرازه، والمحور الذي تكاد تدور حوله معظم البحوث النقدية تنظيرا وتطبيقا، فهي تلعب الدور الأساسي في نقل التجربة الإنسانية وتوصيلها . وعلى قدر تمكّن الشاعر من استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة في اللغة يكون نجاحه في نقل التجارب وتوصيلها . ويمكن أن يتحقق ذلك إذا كان الشاعر يملك حاسة لغوية دقيقة تجعله يقف على الألفاظ الموحية بحيث تخلق لدى المتلقين إحساسا معادلا لذلك الإحساس الذي تقمّصه أثناء عملية الإبداع الفني وهناك فرق كبير بين لغة الكلام العادي الذي يرمي إلى نقل الأخبار ، ولغة الشعر التي تصوّر الفكر، لأن لغة الشعر يجب أن تكون أقدر على التصوير ، ويبدو أن طريقة تأليفها ، وتنسيق ألفاظها في العبارة

الشعرية ، يجعلها تنفرد بذلك. فإذا كان الشاعر أصيلا فإن لغته تزخر بالأصول والخصائص الفنية التي تجعل من شعره فنا متكامل البنيان ، لأن الألفاظ هي التي تشعّ الظلال النفسية بما تحمل من موسيقى وصور وتركيز عاطفي وفكر يدعم هذه العناصر..... فنقد الشعر يعني في المقام الأول نقد الألفاظ وقدرتها على اكتشاف أعماق الشاعر وتجاربه الإنسانية . والشاعر الناجح هو الذي يساعده قاموسه اللغوي على دقة المنطق ، والدلالة المسددة ، والتوصيل الإيجابي(٩).

وفي الشعر العبري القديم نجد عددًا كبيرًا من الأسماء والأفعال ، والصفات التي لا نجدها في لغة النثر ، وهي بالتأكيد قديمة جدا وتعود إلى العبرية القديمة ، إلا أنه ابتعد عن استعمالها في لغة الحديث العادي ، أو وجدت لها مكانا في بعض التعبيرات المعروفة في اللغة الحية ، من تلك الكلمات على سبيل المثال الجذرين עצד ، לקש عصد ولكش وهما اسمان لشهرين وردا في قائمة فلاحة الحقل ، وهي القائمة التي تم اكتشافها في مدينة إفرايم القديمة (جازر) والتي تم فيها إحصاء الشهور الواحد تلو الآخر : ירחו אסף، ירחו זרע ، ירחו לקש ، ירחו עצד פשת ، ירח קצר שערים شهر أساف وشهر زرع وشهر لكش وشهر عصد بيشت وشهر حصاد الشعير " وحيث إن الشهر الذي يسبق حصاد الشعير هو شهر آذار فإن الشهر עצד פשת يعني شهر حصاد نبات الكتان بناء على كلمة חצד الآرامية وesdu أو eldu الأكادية اللتين تعنيان " حصاد " ، والشاهد على ذلك ورود المصطلح פשתי העץ عيدان الكتان " في سفر يشوع (٢ : ٦) ، ومما يشير إلى تلازم الشعير والكتان وأنهما كانا من المحاصيل المهمة في العصور القديمة ، هو الإشارة إلى إصابتهما بضربة (البرد) في أرض مصر كما جاء في سفر الخروج : " והפשתה והשערה נוכתה כי השערה אביב והפשתה גבעול - فالكتان والشعير ضُربا ، لأن الشعير كان مسبلا والكتان مبزرا " (الخروج ٩ : ٣١) ونستنتج من هذه الفقرة أن كلمة פשת كانت تستعمل في العبرية والكنعانية القديمتين بمعنى أكثر اتساعا ، ثم تم حصرها في نبات الكتان أو القماش المصنوع منه فقط ، في حين أن معناها القديم ربما يكون مشتق من الفعل פשה بمعنى زرع أو نبت بوجه عام(١١).

لا شك أن الشاعر حرّ في استعمال ما يراه وسيلته في التعبير والتأثير، فيأخذ من اللغة ما يخدم ذلك بغضّ النظر عن كون هذه اللفظة أو تلك العبارة مأخوذة من اللغة القديمة التي ندر استعمالها ، فممّا يجعله يأخذ هذه اللفظة أو هذه العبارة ويدع تلك ، هو ساحته اللغوية، ومدى استجابة هذه اللفظة أو تلك العبارة لغايته ، من حيث القدرة على التعبير والتأثير المطلوبين ، والقضية تعود – في مجملها – إلى المعجم الشعري واللغة المنتقاة عند الشاعر ، والحقيقة أن الشاعر عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوي ، فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوي ، بل تكون له دوافعه الجمالية التي تغلف هذا الاختيار الذي ينمّ عن وعي وعن قصد، فتراعي الاعتبارات التي تتعلق ببنيته الجمالية من ناحية ، والتي تتعلق بعملية التوصيل من ناحية أخرى ، فالعملية التوصيلية قد تدعو إلى وقوع الاختيار أحيانا على معجم غير عبري، إذ لا تكون الكلمة محكية عند العبرانيين ، ولكن لا مانع من استعمالها ، فالشاعر يطلب المعنى لا اللفظ، حتى أنه لو تم له المعنى بلفظة آرامية لأتى بها ، أي أن الحاجة التعبيرية أدت إلى اختيار اللفظ مثلها في ذلك مثل الحاجة التوصيلية للفهم والإفهام. ومن الكلمات الآرامية التي نجدها في لغة الشعر في العهد القديم : الأسماء : אנוש (אדם إنسان) ، ארח (דרך - طريق) ، חמר (יין -خمر) ، מלה (דבר - كلمة) ، والأفعال אזל (הלך -ذهب) אלף (למד – تعلم)، בעה (בקש - طلب) ، הוה (היה – كان)، חזה (ראה - رأى)، פעל (עשה - فعل) وغيرها، لكن يمكن القول إن هذه الأسماء والأفعال تعود إلى وقت أن كانت العبرية والآرامية لغتين متقاربتين ليس بينهما فروق كبيرة حيث يكثر استعمال تلك الأسماء والأفعال في الشعر العبري القديم مثل بركة إسحاق ليعقوب (التكوين ٢٧ : ٢٩)، وبركة يعقوب لأبنائه (التكوين ٤٩ : ١٧) ، وقصيدة البحر (الخروج ١٥: ١٧)، وقصائد بلعام (العدد ٢٤ : ٤) ، وقصيدة استمعوا (التثنية ٣٢ : ١٤)[١٢].

في الحقيقة أن لغة الشعر لا يمكن نسيانها بسهولة ، فعند استعراض عملية الإبداع الشعري ودور القارئ أو السامع ، نجد أن العين ترى الحروف ثم ينطقها الصوت فنسمع جرس الأصوات وهي تمتلئ بأفكار ومشاعر وأحاسيس الشاعر ، إلا أن أقسام هذه العملية لا

تتساوى في طابعها وقيمتها ودورها في بناء الإنتاج الشعري ، فالحرف ما هو إلا وسيلة لإثارة الجرس الصوتي ، ويمكن نسيانه بعد إدراكنا للجرس الصوتي الذي قصده ، ثم يقوم الجرس الصوتي بإثارة مضمون الكلمة في السامع أو القارئ، إلا أن هذا المضمون لا يتنازل عن الجرس الصوتي كما تنازل هو عن الحرف، فاللغة الشعرية لا ترتضي غير اكتمال عنصريها وهما الجرس الصوتي و المضمون ، وبدون إحداهما تفقد اكتمالها ، فهما كالجسد والنفس في الشعر ، الذي يحيي الكلمات بالموسيقى والوزن والإيقاع ، ولذلك فإن أي محاولة لنقل مضمون الشعر بكلمات أخرى يسلبه حيويته وجماله ومجده [١٣].

٦- الموسيقى :

إن موسيقى الشعر ليست وقفا على الوزن والقافية ، ولم تكن الموسيقى يوما مسألة عروضية فقط ، وإن لم يكن الوزن والقافية مرتبطين بها ، - كما سنوضح ذلك عند الحديث عن الوزن والقافية في الشعر العبري القديم – إلا أن المقصود بها جميع الخصائص النغمية كالتماثل في الحروف والمقاطع وتتابع الكلمات وقياسها واختيار تراكيب بعينها والعلو والخفوت أو التنوّع في سياق النغم ، إلى غير ذلك مما ينبغي أن يقام له وزن وحساب في إحداث الغرض المنشود . وهي – على هذا – ترتبط بنفس الفنان إلى حد كبير، حتى ينقل سامعيه وقارئيه من اللغة العادية إلى لغة موسيقية ترفعهم من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري ، ارتباطا بطبيعة الشعر ، فيما أرى في قول أحد الباحثين : " إن الشعر بناء موسيقي باللغة ، فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعاني ، لأن الشعر في حدّ ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللغة تنظيما يحدث نوعًا من الإثارة ، فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقي المنغوم "[١٤].

ويعبّر عن ذلك باحث آخر بقوله : " إن القصيدة حدث سري منعزل عن سواه، إنها صرخة منغومة... تتجمع من تلقاء نفسها في حلق الشاعر " .[١٥] بالإضافة إلى أن الشعر في حدّ ذاته ، إن هو إلا اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات المموسقة [١٦].

فالشعر كما تقول الناقدة والشاعرة " ليئة جولدبرج " هو " صورة من صور النغم تجد صداها في نفس الإنسان ، فالنغم هو جوهر الوجود ، وكل ما في الحياة يفيض نغما، يستوي في ذلك السماء حين ترعد، والمطر حين يهطل والبحر حين تتلاطم أمواجه ، وعواطف الإنسان حين تلتهب، فكل ذلك يفيض نغما تؤخذ به النفس الإنسانية....." (١٧).

إذاً ينشأ الانسجام الموسيقي عند الشاعر ملاءمة الموسيقى للتجربة الشعورية عنده، ومن ثم الإحساس والقدرة على خلق الإيقاع عن طريق الألفاظ والحروف والمقاطع وإحداث التناغم الموسيقي ، وكذلك المناسبة التي يقول فيها الشعر ، ويأتي بكلمات تناسب الوضع الذي هو فيه ، فالمرء يتوقع في موسيقى ألفاظ الشعر الغزلي شيئا غير الذي يتوقعه في رثاء الموتى . ولكن الشاعر – في كل تلك الحالات – مقيد بألفاظ اللغة، وليس في مقدوره اختراع ألفاظ تنسجم كل الانسجام مع معانيه ، ولكنه يتخير – عادة – من قاموس اللغة أصلح الألفاظ لمعانيه ، فيوفق في اختياره أحيانا ، ويفتقد ما يطلبه أحيانا أخرى .. وبالإضافة إلى ذلك ما سجّله البلاغيون من ألوان البديع الصوتية مثل الجناس أو الطباق أو المقابلة أو تقسيم البيت بحيث نشعر بهذا الانسجام والإيقاع بين الألفاظ وجرسها(١٨).

ويبدو أن القدرة الموسيقية عند الشعراء غير محللة ولا مبيّنة، فتشير" ليئة جولدبرج" إلى ذلك بقولها: " إن الشاعر الحقيقي يمكن أن يقول عن قصيدته كما قال " بيكاسو " عن لوحاته: أنا لا أبحث وإنما أكتشف "، فالشاعر يعثر على الأصوات المتشابهة في اللغة كما يعثر النحات في كتلة المادة الخام على شكل فينوس".(١٩)، أي إن اختيار الألفاظ وتنسيقها لا يتم بإرادة كاملة، إنما تقفز الألفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم، وكأنها تصنع ذلك بدون اختيار.

وتضيف ليئة جولدبرج: " أن الضرورة الصوتية هي أيضا ضرورة منطقية، فالشاعر الحقيقي عندما يقول الشيء الجميل، يقول في الوقت نفسه الشيء الصحيح "(٢٠).

وفي رأينا أن المقصود ليس هو رونق اللفظ أو جزالته ، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته، إنما التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية ، وطبيعة الإشعاع الإيقاعي والتصويري للفظ ، حيث يتسق الجو الشعوري مع الجو التعبيري ، فالشاعر الجيد هو الذي ينجح في اختيار اللفظ

المناسب والربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والإيقاعية ، و الجو الشعوري المراد تصويره[٢١].

اللازمة הפזמון refrain

هناك أشعار ومزامير ، يختتم كل بيت فيها " بلازمة ، הפזמון החוזר " وأحيانًا أخرى يأتي على رأس كل بيت فيها ألفاظ خاصة .. وعلامات كتلك نجدها على سبيل المثال في مثل يوثام – عن انتخاب الأشجار – إلى رجال شكيم ، فوق جبل جرزيم :

פתיחה : הולך הלכו העצים	الافتتاحية : مرة ذهبت الأشجار
למשח עליהם מלך	لتمسح عليها ملكـــًا
ויאמרו לזית : מלכה עלינו	فقالت للزيتونة املكي علينا
ויאמר להם הזית :	فقالت لها الزيتونة
החדלתי את דשני ,	أأترك دهني
אשר-בי יכבדו אלהים ואנשים ,	الذي به يكرمون بي الرب والناس
והלכתי לנוע על העצים ؟	واذهب لكي أملك على الأشجار
ויאמרו העצים לתאנה :	ثم قالت الأشجار للتينة
לכי את מלכי עלינו	تعالى أنت واملكي علينا
ותאמר להם התאנה:	فقالت لها التينة
החדלתי , את-מתקי	أأترك حلاوتي
את תובתי הטובה	وثمري الطيب
והלכתי לנוע על-העצים	واذهب لكي املك على الأشجار
ויאמרו העצים לגפן	فقالت الأشجار للكرمة
לכי את מלכי עלינו	تعالى أنت واملكي علينا
ותאמר להם הגפן	فقالت لها الكرمة :
החדלתי את תירושי	أأترك نبيذي الصافي

המשמח אלהים ואנשים	الذي يفرح الرب والناس
והלכתי לנוע על-העצים	واذهب لكي املك على الأشجار
ויאמרו כל העצים אל האטד	ثم قالت جميع الأشجار للعوسج
לך אתה מלוך עלינו	تعال أنت واملك علينا
	(القضاة ٩: ٨ -١٤)

نلاحظ في هذا المثل أن كل بيت يبدأ بقوله : فقال ... املكي ، أو أملكِ علينا ثم يختتمه باللازمة : اذهب لكي أملك على الأشجار .

ويوجد في الإصحاح الخامس من سفر إشعيا شعرًا نبويًا ينقسم إلى أبيات ، وتأتى على رأس كل بيت أداة النداء " הוי ويل " ، وتفتتح أيضا في نفس السفر " نبوءة الغضب" بقوله: " דבר שלח אדני ביעקב أرسل الرب قولاً في يعقوب " ، ويختتم كل بيت باللازمة التالية[٢٢]:

בכל-זאת לא שב אפו	مع كل هذا لم يرتد غضبه
ועוד ידו נטויה	بل يده ممدودة بعد

وهكذا يكرر الشاعر أحيانًا جملة كاملة أو وحدة تقابلية كاملة ، مرتين أو أكثر، وهذا التكرار يعبّر عن الجو الاحتفالي العبادى الذي ألقيت فيه القصيدة مثل :

רואה על השמים אלהים	ارتفع اللهم على السماوات
על כל הארץ כבודך	ليرتفع على كل الأرض مجدك
	(المزامير ٥٧ : ٥ ، ١١)

وتأتى اللازمة أيضًا في شكل تكرار بعض الكلمات أو الأفكار في مواضع متشابهة أو متقابلة، منها كلمة " סלה سلاه " التي ترد في أخر الفقرات في بعض المزامير (في ٣٩ مزمورًا) و في نشيد حبقون. وقد تخبّط كثير من الباحثين في تفسير معنى الكلمة وبيان اشتقاقها . ولكن يبدو إنها، على نحو ما قرره القديس هبوليت المتوفى عام ٢٣٥، علامة على

بداية نغمة جديدة . أو ابتداء معنى جديد. وعلى كل حال هذا هو ما توحي به ترجمتها في النسخة الإغريقية[٢٣].

יהוה צבאות עמנו - يهوه رب الجيوش معنا

משגב לנו אלהי יעקב , סלה - ملجأنا إله يعقوب ، سلاه (المزامير ٤٦ : ١١)

وفي المزمور (١٠٧) تأتي الوحدة التقابلية المتكررة أربع مرات وذلك على النحو التالي:

יודו ליהוה חסדו	فليحمدوا يهوه على رحمته
ונפלאות לבני אדם	وعجائبه لبني آدم

(الفقرات ٨ ، ١٥ ، ٢٢ ، ٣١)

والتكرار التقابلي هو تكرار ألفاظ بعينها في مواضع متقابلة من الفقرات وهو ما أطلقنا عليه الوحدات التقابلية وتكرار الوحدات التقابلية هو من العلامات التي توحي بالتقسيم الواجب اتباعه أو التي تشهد لصحة تقسيم سبق القيام به. وتقابلنا هذه العلامة بكثرة في معظم قصائد العهد القديم، ولكن الملفت للنظر أن القصيدة الأولى من سفر عاموس ، فيها ضروب من التكرار المقصود لا يستطيع أحد نكرانه، إذ أن الوحدات التقابلية المتكررة تشغل نصف القصيدة تقريبًا، كما أن "حزقيال" من الكتّـاب الذين يلجأون كثيرًا لظاهرة التكرار هذه، وإذا ربطنا بين تكرار الوحدات التقابلية وتوازيها لدلّ ذلك على أنها ليست مجرد ضرب من ضروب البلاغة الخطابية. أما إذا نظرنا بعين التدقيق والحياد إلى قصائد إشعيا (ولاسيما القسم الثاني منها) وإلى سفر إرميا بأسره، وجدنا من الأمثلة ما يستحيل علينا تفسيره بمجرد المصادفة العشواء.

ونظن أنه لا يخلو من الفائدة أن نشير هنا إلى وجود مثل هذه العلامات في الشعر الإغريقي القديم ، ولا شك أن تشابه الشعرين في تلك السمات يرجع إلى كونها سمات طبيعية ، ولكن ذلك لا يمنع من القول برجوعها إلى أصل واحد مشترك بينهما كما يذهب الأستاذ " مسكراى Masqueray " في كتابه " نظرية الأشكال الغنائية في التراجيديا

الإغريقية " إذ يقول: لم يكن شعراء الإغريق الأقدمون يكتفون بجعل الفقرات متساوية الطول في القصيدة الواحدة وبأن تكون الأبيات من وزن واحد ، بل كانوا أيضًا يعنون بتزويدها ببعض السمات الخارجية ، فكانوا يعمدون مثلاً إلى نوع من تكرار الكلمات أو العبارات في أماكن متماثلة من الفقرات .. فإذا كانت الفقرة تضم حرفا من حروف التعجب مثلاً ، كرر هذا الحرف نفسه في الفقرة الجواب ، أو أشير إليه بحرف تعجب آخر مساو له ... الخ " . ويقول الأستاذ " لجراند legrand " : " وقد ترد كلمة في الفقرة الأولى، ثم ترد في موضعها من الفقرة التالية كلمة أخرى تقرب منها في النطق ولا تختلف عنها إلا في حرف واحد من الأحرف السواكن وقد تتشابه عبارتان من الفقرتين ولا يختلفان إلا في حرف واحد من أحدى الكلمات " . وهذا ما نجده أيضًا في الشعر العبري القديم ، كما هو الحال في لازمة المزمور التاسع والأربعين حيث ترد كلمة " ילין " بمعنى " يداوم " في البيت الثالث عشر الذي يقول:

ואדם ביקר בל ילין والإنسان في الكرامة ولا يدوم .

נמשל כבהמות נדמו إنه كالبهائم التي تبيد

وفى البيت (٢١) يستعاض عن كلمة " ילין يدوم " بكلمة " יבין يعرف يفهم " ، وهى لا تختلف عنها في النطق إلا في حرف واحد ، وهو الباء بدل اللام : " يالين يابين " فيصبح البيت:

والإنسان في الكرامة ، ولا يعرف

انه كالبهائم التي تبيد .

وقد أشار الأستاذ الدكتور/ محمد محمد القصاص إلى أن بعض النقاد والشراح قد رأوا تصحيح الكلمة فى البيت الأخير وجعلها مطابقة لما في البيت الثالث عشر ليكون التطابق تاما. ولكن ما نراه من هذا القبيل وما نعرفه من ولع الكتّـــاب الساميين باستخدام الجناس بنوعيه التام والناقص يحفزنا إلى ترك الكلمتين على الصورة التي ورد عليها النص القديم. وقد يتمثل التكرار في إيراد كلمتين متفقتين لفظـًا ومختلفتين معنى في موضعين

متماثلين من فقرتين متتاليتين، وهذا أيضًا من الأساليب البديعية المعروفة في الآداب السامية القديمة[٢٤].

بالإضافة إلى ما للازمة كعلامة خارجية يمكن الاستئناس بها في تقطيع القصائد العبرية القديمة إلى فقرات وأبيات ، فإنها تعبّر عن أحاسيس وانفعالات الشاعر والأجواء الاحتفالية التي ألقيت فيها القصيدة ، فعندما ننظر إلى المزمور الثامن ، نجد تكرار الفقرة الأولى في الفقرة العاشرة:

יהוה אדונינו שמך , מה אדיר בכל הארץ

"يهوه سيدنا، ما أمجد اسمك في كل الأرض"

تظهر في بداية المزمور ونهايته ولذلك لا يجب النظر إليها كتكرار عادى جاء للتأكيد، وإنما كإطار بنائي فني .

ومن الشائع أيضًا بين الباحثين أن اللازمة المتكررة تهدف لغناء وترديد الجوقة لكن هناك أيضًا لازمة متكررة في الشعر الغنائي الفردي : [٢٥]

מה תשתוחחי נפשי	لماذا أنت منهارة يا نفسي
ותהמי עלי	وتتوجعين على حالي ؟
הוחילי לאלוהים כי עוד אודנו	اؤملي في الرب ، فلا زلت اسبح له
ישועות פני ואלוהי	إنه هو موئلي وإلهي !

(المزامير ٤٢ : ٦ ، ١٢ ؛ ٤٣ : ٥)

وقد حدّد " سيجل סגל " العلامات التي يستدل منها التعرّف على اللازمة ، وهي أولاً : أن تكرار الوحدة التقابلية أو البيت أو السطر في مواضع مختلفة من القصيدة، وثانيًا: لا تقع الوحدة التقابلية المتكررة خارج التقسيم الشعري للقصيدة أو خارج شكلها الخارجي ، بل أيضًا تحتل اللازمة موقعها داخل مضمون القصيدة بشكل واضح .. فعندما تظهر اللازمة ليس فقط في بداية القصيدة ونهايتها ، وإنما أيضًا في وسطها، فإنها تقسّم القصيدة إلى أبيات ، ومثال ذلك اللازمة:

אלהים השיבנו והאר פניך ונוושעה - يا رب أرجعنا و أرنا بوجهك فنخلص

(المزامير ٨٠ : ٤ ، ٨ ، ١٥ ، ٢٠) .

ويضيف " سيجل " قائلاً إن كتـّاب و نسّاخ أسفار العهد القديم لم يعرفوا ، أو لم يهتموا بالدور الذي تؤديه اللازمة في أشعار التوراة ، كما أنهم بوجه عام لم يهتموا بترتيب أشعار العهد القديم وفقًا لصورتها الفنية الأصلية ، ولذلك تشوّهت صورة اللازمة في كثير من المواضع ، ويحتمل أنها اختصرت أو تم تغييرها بشكل آخر، ويحتمل أيضًا أنها لم ترد في موضعها الأصلي أو تم حذفها تمامًا .. ولكن عن طريق البحث الدقيق والافتراض يمكن إعادة الصورة الأصلية للوحدة التقابلية وكذلك اللازمة ليس فقط شكلها الخارجي، إنما أيضًا مضمونها ، وهكذا يمكن الافتراض أن السطر : "איך נפלו גבורים كيف سقط الجبابرة "، في رثاء داود لشاؤول ويوناثان (صموئيل الثاني ١ : ١٩ – ٢٧) والذي تكرر ثلاث مرات في المرثية ، في أولها وفى نهايتها و في وسطها (١٩ ، ٢٧ ، ٢٥) قد استخدم كلازمة في الصورة الأصلية للمرثية وقسم المرثية إلى أبيات، وكذلك في إشعيا حول يوم يهوه (إشعيا ٢ : ٦ – ٢٢) يمكن القول إن الوحدة التقابلية الثلاثية (١٠ ، ١٩ ، ٢١) كانت في أصلها لازمة في نهاية الوحدة التقابلية الثلاثية:

מפני פחד יהוה ומהדר גאונו בקומו לערוץ הארץ

من أمام هيبة يهوه ومن بهاء عظمته عند قيامه ليرعب الأرض

كذلك يمكن القول إن الوحدة التقابلية الثنائية في قصيدة التجديف واللعنة على الحاكم المستبد في سفر حبقوق (٢ : ٥ – ١٥) والتي وردت في الفقرتين (٨ و١٧) كانت في أصلها لازمة في نهاية الوحدة التقابلية التي تبدأ بالنداء " הוי ويل " :

מדי אדם וחמס ארץ קריה ולכל ישובי בה

لدماء الناس وظلم الأرض والمدينة وجميع الساكنين فيها

ويوجد في المزمور (٥٩) لازمتان ، يحتمل أن قامت بغنائهما جوقتان :

ישובו לערב / ויהמו ככלב / ויסובבו עיר (٧ ، ١٥)

يعودون عند المساء / يهرون كالكلب / ويدورون في المدينة .

עזי (עזו) אליך אזמרה (אשמרה) / כי אלהים משגבי / אלהי חסדי יקדמני / אלהים יראני בשררי

يا قوتي لك أرنم /لأن ربي ملجأي/إله رحمتي تتقدمنى/الرب ينتقم من أعدائي (١٠، ١١، ١٨)[٢٦].

الوزن في الشعر العبري القديم:

الوزن המשקל أو الميتروم המטרום [٢٧] هو توزيع تخطيطي لمقاطع القصيدة بناءً على ثلاثة اعتبارات وهي: التنغيم (النبر) [٢٨]، الكمية(طول المقاطع)، والعدد. حيث يُبنى أي وزن على ركنين: على الكمية والعدد أو على النغمة والعدد. وينسق الوزن، السطر الشعري بالوحدات الوزنية המקצבים - في الشعر العبري الأندلسي: أعمدة עמודים [٢٩] - وهي توزيع محدد للمقاطع الأكثر نبرا والأقل نبرا (הרמות והשפלות) في الوزن النبري ؛ وتوزيع محدد للمقاطع الطويلة والقصيرة في الوزن الكمّي. ونجد أحيانًا في الشعر العبري في العهد القديم نظامًا عروضيًا إلى حدٍّ ما ، فيه عدد المقاطع المنبورة – التي تتميّز بالعلو הרמה - ثابت، بينما عدد المقاطع غير المنبورة – والتي تتميّز بالخفوت- השפלה- غير مقيد. ومن أمثلة ذلك في الشعر العبري القديم:

הַשָּׁמַיִם מְסַפְּרִים כְּבוֹד אֵל	تقص السموات مجد الإله.
וּמַעֲשֵׂה יָדָיו מַגִּיד הָרָקִיעַ	ويخبر الفلك بعمل يديه.
יוֹם לְיוֹם יַבִּיעַ אֹמֶר	يوم إلى يوم يعبر بالقول.
וְלַיְלָה לְּלַיְלָה יְחַוֶּה דָּעַת	وليل إلى ليل يبدي علما .

(المزامير ١٩: ١-٢)

ويأتي في الشعر العبري القديم جناسًا حرفيًا[٣٠]، من أجل إبراز المعنى والزخرفة الكلامية، فلقد تبيّن من النموذج السابق عدم وجود الوزن الذي يهتم بعدد المقاطع في كل بيت (فقرة) وأيضا يرتب الحركات والأوتاد في أماكنها بشكل ثابت، حيث لم يجد العبري القديم سببا في تغيير نفس الجرس الصوتي بعد الاستماع إلى فقرة طويلة كاملة، وكان من الأعذب عنده الاستماع إلى تساوي هذا الجرس الصوتي في كلمات متعاقبة . مثل : פחד ופחת ופח עליך יושב הארץ -

عليك رعب وحفرة وفخ يا ساكن الأرض (إشعيا ٢٤: ١٧)

-גד גדוד יגודנו جاد يزحمه جيش (التكوين ٤٩: ١٩)

-وأحيانا يكون الجرس الصوتي للكلمات متقارب مثل :

ויקו למשפט והנה משפח לצדקה – והנה צעקה

فانتظر قضاءً فإذا سفك دم وعدلا – فإذا صراخ (إشعيا ٥: ٧)

ومع أنه يوجد في الأسطر الشعرية السابقة أربعة مقاطع منبورة في كل سطر ، إلا أنه مع تدفق سياق المزمور نجد سطورًا شعرية تتكون من خمسة مقاطع منبورة (أو بدقة أكثر ٣+٢) وذلك على النحو التالي :

תּוֹרַת יְהוָה תְּמִימָה   מְשִׁיבַת נָפֶשׁ
עֵדוּת יְהוָה נֶאֱמָנָה   מַחְכִּימַת פֶּתִי
פִּקּוּדֵי יְהוָה יְשָׁרִים   מְשַׂמְּחֵי לֵב
מִצְוַת יְהוָה בָּרָה   מְאִירַת עֵינָיִם

ناموس يهوه كامل   يرد النفس

شهادة يهوه صادقة   تصير الجاهل حكيما

وصايا يهوه مستقيمة   تفرح القلب

أمر يهوه طاهر   ينير العينين.

(المزامير ١٩ : ٧- ٨)

ويكثر في شعر العهد القديم الانتقال من وزنٍ لآخر ، بناءً على العدد الثابت للمقاطع المنبورة في السطر الشعري (سواء أربعة أو ثلاثة أوالثنتين) ، مما يُحدث جرسًا تناغميًا طبعيًا يغلّف القصيدة ويقترب من النثر الفني، بسبب التغيير غير المقيد للمقاطع غير المنبورة ، وهناك وزن آخر في الشعر العبري القديم فيه ستة مقاطع منبورة في السطر الشعري (ثلاثة + ثلاثة) وذلك على النحو التالي :

הַיָּם רָאָה וַיָּנֹס   הַיַּרְדֵּן יִסֹּב לְאָחוֹר
הֶהָרִים רָקְדוּ כְאֵילִים   גְּבָעוֹת כִּבְנֵי צֹאן

מה לך הים כי תנוס   הירדן תסב לאחור
ההרים תרקדו כאלים   גבעות כבני צאן

البحر رآه فهرب   الأردن رجع إلى خلف

الجبال قفزت مثل الكباش   والآكام مثل حملان الغنم

مالك أيها البحر قد هربت   ومالك أيها الأردن قد رجعت إلى خلف

أيتها الجبال قفزتن كالكباش   وأيتها التلال كحملان الغنم

(المزامير ١١٤ : ٣- ٧)

يحق لنا بعد العرض السابق أن نطرح الأسئلة نفسها التي سبق واستعرضها أستاذنا الدكتور محمد القصاص في كتابه عن الشعر العبري القديم : هل توجد قواعد للوزن في الشعر العبري القديم ؟ وهل هناك وزنا تفعيليا محددا يمكن أن يقوم أساسا للشطرة في هذا الشعر ؟ وهل تقوم الوحدات الوزنية המקצבים على عدد المقاطع دون اعتبار لطولها أو قصرها ، أم على نظام السواكن والحركات كما في الشعر العربي؟[٣١]

لاشك أن الشعر العبري القديم حر في ضبط أوزانه. فالجوهر فيه هو " الفكرة الشعرية " التي يعبر عنها بعبارات قصيرة وقوية وحادة، من خلال أشطر البيت الشعري ، فلا تتشكل أقسام الشطرة من مقاطع منفصلة ولا أجزاء من مقاطع [= רגלים - أقدام] خالية من المضمون والفكرة، وإنما أقسام فكرية. والقسم الفكري هو الكلمة، أو زوج من الكلمات يجمعهما مصطلح أو مفهوم واحد كما في المثال الآتي:

האזינו השמים ואדברה   انصتي أيتها السماوات فأتكلم

ותשמע הארץ אמרי – פי   ولتستمع الأرض أقوال فمي

(التثنية ٣٢ : ١.)

يوجد في الشطر الأول ثلاثة أقسام، يمثّلها ثلاث كلمات ، تعبّر كل واحدة منها عن قسم فكري معين، ويوجد في الشطر الثاني أربع كلمات، لكن الكلمتين אמרי- פי أقوال فمي " تعبران عن مفهوم واحد وهو דברי كلماتي" والذي يقابل كلمة ואדברה

فأتكلم" في الشطر الأول، ولذلك فهما يتصلان بالماقيف[٣٢] ولذلك يتم نطقهما ككلمة واحدة ذات نبرة واحدة ، ويتم نبرهما في القصيدة كقسم واحد في الشطر، ولذلك يعتبر الشطر الثاني مكونا من ثلاثة أقسام كالشطر الأول. إذاً الوزن الشعري في هذه القصيدة يقوم على تساوي عدد الحركات المنبورة داخل الشطر، أما الحركات غير المنبورة فلا تؤخذ في الحسبان[٣٣]، أما عن المقاطع فإننا نجد في الشطر الأول (١٣) مقطعًا، وفي الثاني (٨) مقاطع ، وتقع النبرات في الشطر الأول على المقاطع (٣، ٧، ١٢) وفي الشطر الثاني — على المقاطع (٢، ٤، ٨)، إذاً يتضح أنه لا يوجد أي منهج في ترتيب المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، أو في عدد المقاطع غير المنبورة التي تتوسط المقاطع المنبورة [٣٤]، ولذلك نستبعد تمامًا نظرية الوزن و أن عدد المقاطع أو حجمها هو الأساس الذي يتحكم في بناء الوزن العبري القديم.

وأحيانا تجذب إحدى الحركات المنبورة، خلفها حركة أخرى أو اثنتين، وأيضا ثلاثة غير منبورة، وأحيانا أخرى تأتي كلمة من مقطع واحد مع حركة منبورة، ولا يصاحبها حركة غير منبورة ومن أمثلة ذلك:

יִמְצָאֵהוּ בְּאֶרֶץ מִדְבָּר	وجده في أرض قفر
וּבְתֹהוּ יְלֵל יְשִׁמֹן	وفي خلاء مستوحش خرب

(التثنية ٣٢ : ١٠)

في كلمة יִמְצָאֵהוּ جذب المقطع المنبور אֵ إليه حركتين غير منبورتين قبله، وحركة واحدة بعده ، وفي كلمة אֶרֶץ جذب قبله نصف حركة (سكون متحرك) وحركة واحدة بعده ، وفي كلمة מִדְבָּר جذب قبله حركة واحدة فقط ، وفي كلمة וּבְתֹהוּ واحدة قبله وأخرى بعده، يتضح إذاً من هذا المثال أن القسم الفكري والغنائي للشطر هو الكلمة المنبورة بنبرة خاصة بهـــا[٣٥].

يتضح من تنوّع الأشكال الوزنية السابقة أنّ الشعر العبري القديم لم يتقيد بقيد الوزن المتري המשקל המטרי مثل الشعر اليوناني القديم، أو " الوزن النبريהמשקל

הנגוני " الذي يشبهه، أو " الوزن الحركي המשקל הנקודי או התנועי " الذي يعني تساوي عدد الحركات في كل أشطر القصيدة، كذلك لا يوجد فيه تساوي جرس المقاطع في نهايات الأشطر كما هو شائع في الشعر الحديث[٣٦].

ولذلك فإن الفارق كبير بين الوزن " الكمّي הכמותי " الذي يحدد ترتيب المقاطع حسب طولها، والوزن العبري القديم الذي يتميّز بحريته من ناحية وخضوعه من ناحية أخرى إلى ضرورة وحاجة التعبير الطبعي ، حيث تسيطر عليه رغبة فنية أسلوبية تنأى بنفسها عن أي نغمة واقعية ، وبناء على ذلك ابتعادها عن الحديث العادي ، فقد ترك لنا الشعر في العهد القديم أسسًا لم يتم تعريفها (مثل المقاطع غير المنبورة التي ليس لها نسبة معينة) بينما يسعى الوزن الكمي إلى عدم ترك أسس لا يتم تعريفها، وهو يطمح إلى الشكل العقلاني ، فالإرادة العقلية تفرض الشكل على اللغة ، وتسيطر عليها سيطرة مطلقة، ولذا يطلق على هذا النموذج الشكلي : " צורה מוחלטת شكل مطلق " أما الوزن النبري الحديث (הטוני) فهو يقوم مثل الوزن في العهد القديم على المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، ولكن لخصوصية الوزن العبري القديم أطلق عليه " נגוני أو נגינתי " أي الوزن النبري ، وعلى الوزن الحديث اسم " הטוני " النغمي[٣٧].

لقد قام الشعر العبري القديم فقط على تساوي عدد الكلمات المنبورة أو المقاطع المنبورة في أشطر القصيدة ، ومن هنا يكون تحديد أنواع الوزن بأشكاله المختلفة في الشعر في العهد القديم.

أنواع الوزن في الشعر العبري القديم

١- الوزن الثنائي משקל שניי

وفيه يتكون الشطر الواحد من كلمتين منبورتين:

-אמר אויב : قال العدو　　　　תמלאמו נפשי

تمتلئ منهم نفسي

ארדף אשיג : أطارد أدرك　　　　אריק חרבי أجرد سيفي

אחלק שלל : أقسم غنيمة תורישמו ידי تفنيهم يدي

(الخروج ١٥ : ٩)

-הנשר הגדול	نسر عظيم
גדול הכנפים	كبير الجناحين
ארך האבר	طويل القوادم
מלא הנוצה	واسع المناكب
אשר – לו הרקמה	ذو تماديل
בא אל – הלבנון	جاء إلى لبنان (حزقيال ١٧ : ٣)
-ארץ רעשה	الأرض ارتعدت
אף – שמים נטפו	السماء أيضا قطرت
מפני אלהים	أمام وجه الرب
זה סיני	سينا نفسه
מפני אלהים	من وجه الرب
אלהי ישראל	إله إسرائيل (المزامير ٦٨ : ٨)

حروف النسب والعطف لا تعتبر جزءا فكريا خاصا . مثل : אשר الذي، אל إلى ، אף أيضا ، وغيرها . وهي تتصل مع الكلمة التي تليها بالماقيف ويعتبران كلمة واحدة ... ويأتي هذا الوزن البسيط في الغالب لغرض الوصف :

-ערך השלחן	يرتبون المائدة
צפה הצפית	يحرسون الحراسة
אכול שתה	يأكلون يشربون
קומו ، השרים	قوموا أيها الرؤساء
משחו מגן	امسحوا المجن (إشعيا ٢١ : ٥)
ששון ושמחה	بهجة وفرح

הרג בקר	ذبح بقر	
ושחט צאן	ونحر غنم	
אכל בשר	أكل لحم	
ושתות יין	وشرب خمر	(إشعيا ٢٢ : ١٣)

الوزن الثلاثي משקל משלש

وهو أكثر الأوزان شيوعًا في الشعر العبري القديم ويتكوّن من ثلاث كلمات منبورة في كل شطر، فبالإضافة إلى معظم فقرات سفر أيوب التي جاءت على هذا الوزن، فهناك أسفار أخرى يمكن أن نرصد فيها هذا الوزن:

שמש בגבעון ، דם	يا شمس دومي على جبعون
וירח – בעמק אילון	ويا قمر على وادي أيلون
עד – יקם גוי איביו	حتى ينتقم الشعب من أعدائه

(يشوع ١٠ : ١٣)

وأحيانًا يأتي هذا الوزن في صورة شطر من كلمتين طويلتين في نطقهما، أي في عدد حروفهما، ولذلك فهما يعتبران متقابلان مع ثلاث كلمات في الشطر المقابل، ومثال على ذلك قصيدة " האזינו استمعوا " التي جاءت كلها في الوزن الثلاثي :

-ימצאהו בארץ מדבר	وجده في أرض قفر
ובתהו ילל ישמן	وفي خلاء مستوحش خرب
<u>יסבבנהו יבננהו</u>	أحاط به ولاحظه
יצרנהו כאישון עינו	وصانه كحدقة عينه

(التثنية ٣٢ : ١٠)

-הם קנאוני בלא –אל	هم أغاروني بما ليس إلها
<u>כעסוני בהבליהם</u>	أغاظوني بأباطيلهم
ואני אקניאם בלא- עם	فأنا أغيرهم بما ليس شعبا
בגוי נבל אכעיסם	بأمة غبية أغيظهم

(التثنية ٣٢ : ٢١)

ويوجد غالبًا في الوزن الثلاثي وقفة فكرية في منتصف الشطر ، ويطلق عليها "חתוך – تقطيع " أي لا ترتبط الكلمات الثلاثة معا بشكل متساوٍ ، وإنما يرتبط اثنتان منهما بالفكرة ، وتنفصل الثالثة تقريبا عنهما ، ويحتمل أن يأتي التقطيع قبل الكلمة الثالثة :

-האזינו השמים ואדברה	أنصتي أيتها السماوات فأتكلم
ותשמע הארץ אמרי פי	ولتسمع الأرض أقوال فمي
יערף כמטר לקחי	يهطل كالمطر تعليمي
תזל כטל אמרתי	ويقطر كالندى كلامي

(التثنية ٣٢ : ١- ٢)

وأحيانًا يأتي التقطيع بعد الكلمة الأولى :

-רכבהו על במתי ארץ أركبه	على مرتفعات الأرض
ויאכל תנובות שדי فأكل	ثمار الصحراء
וינקהו דבש מסלע وأرضعه	عسلا من حجر
ושמן מחלמיש צור وزيتا	من صوان الصخر

(التثنية ٣٢ : ١٣)

وأحيانًا يغير التقطيع مكانه في كل واحدة من أشطر البيت :

-בצאת ישראל ממצרים	عند خروج إسرائيل	من مصر
בית – יעקב מעם לעז	وبيت يعقوب	من شعب أعجم
היתה יהודה לקדשו	كان يهوذا	مقدسه
ישראל ממשלותיו	وإسرائيل	محل سلطانه
הים ראה וינס	البحر رآه	يهرب
הירדן יסֹב לאחור	الأردن	رجع إلى خلف

(المزامير ١١٤ : ١- ٣)

وأحيانًا يأتي في قصيدة واحدة الوزن الثنائي والثلاثي على التناوب

דודי צח ואדום	حبيبي أبيض وأحمر
דגול מרבבה	معلم بين ربوة
ראשו כתם פז	رأسه ذهب إبريز
קוצותיו תלתלים	قصصه مسترسلة .

(نشيد الأناشيد ٥ : ١٠- ١١)

وأحيانًا يتغير الوزن بعد كل شطرتين :

-אני ישנה	أنا نائمة
ולבי ער	وقلبي مستيقظ
קול דודי דופק :	صوت حبيبي قارعا
פתחי – לי ، אחותי ، רעיתי	افتحي لي يا أختي يا حبيبتي
יונתי – תמתי ؛	يا حمامتي ، يا كاملتي .
שראשי נמלא – טל	لأن رأسي امتلأ من الطلّ
קוצותי רסיסי לילה	وقصصي من ندى الليل

(نشيد الأناشيد ٥ : ٢)

ويبدو أن تلك التغييرات في الوزن قد جاءت لتتناسق مع اللحن الذي صاحب القصيدة. ولكثرة استعمال هذا الوزن في الشعر العبري القديم نجده أيضا مستعملا في الأمثال والأحاجي:

-הלך הלכו העצים	ذهبت الأشجار
למשח עליהם מלך	لتمسح عليها ملكا

(القضاة ٩ : ٨)

كذلك أيضا الأحاجي الشعبية :

اللغز: מהאכל יצא מאכל الحل: מה מתוק מדבש

ומעז יצא מתוק	**ומה עז מארי**
من الآكل خرج أكل	أي شئ أحلى من العسل
ومن الجافي خرجت حلاوة	وما أجفى من الأسد

(القضاة ١٤ : ١٤ ، ١٨)

وقول شمشون إلى أصحابه :

לולא חרשתם בעגלתי	لو لم تحرثوا على عجلتي
לא מצאתם חידתי	لما وجدتم أحجيتي

(القضاة ١٤ : ١٨)

الوزن الرباعي משקל מרובע

يوجد في كل شطر أربع كلمات منبورة ، ويأتي قطع الفكرة في المنتصف :

למה אלהים ، זנחתי לנצח	لماذا رفضتنا يا رب إلى الأبد
יעשן אפך בצאן מרעיתך	لماذا يدخن غضبك على غنم مرعاك
זכר עדתך קנית קדם	اذكر جماعتك التي اقتنيتها منذ القدم
גאלת שבט נחלתך	وفديتها سبط ميراثك
הר –ציון זה שכנת בו	جبل صهيون هذا الذي سكنت فيه

(المزامير ٧٤ : ١ — ٢)

-הוי ويل

עטרת גאות שכורי אפרים	لإكليل فخر سكارى إفرايم
וציץ נבל צבי תפארתו	وللزهر الذابل جمال بهائه

(אשר) על- ראש גיא – שמנים הלומי יין (الذي) على رأس وادي سمائن المضروبين بالخمر

הנה חזק ואמץ לאדני	هوذا شديد وقوي للسيد
כזרם ברד שער קטב	كتدفق البرد كنوء مهلك

כזרם מים כבירים שטפים	كسيل مياه غزيرة جارفة
הניח לארץ ביד	ألقاه إلى الأرض بشدة

(إشعيا ٢٨ : ١ – ٢)

لا شك أن هذا القول النبوي تم نظمه من خلال الوزن الرباعي ، أما كلمة النداء " הוי " فهي خارج هذا الوزن ، وكذلك كلمة " אשר الذي " فليس لها معنى في حد ذاتها واحتوتها كلمة " על- ראש – على رأس "، التي تلتها ، إلا أن الشطر الأخير ثلاثي الوزن لأن " סלוק השיר " أي التخلص من الشعر ، من المعتاد أن يأتي مختصرا خلال كلمة واحدة ، لكي يتوقف النبر بقوة . (٣٨)

وأحيانًا تتضمن كلمة واحدة في الشطر قسمي الفكرة ، مثل الفعل الملحق به ضمير المفعول به ، وعندئذ تعتبر في الوزن كلمتين مثل :

-יהוה מבטן קראני		يهوه من البطن دعاني
ממעי אמי הזכיר שמי		من أحشاء أمي ذكر اسمي
וישם פי כחרב חדה	رباعي	وجعل فمي كسيف حاد
בצל ידו החבי אני		في ظل يده خبأني
וישימני לחץ ברור		وجعلني سهما مبريا
באשפתו הסתירני	ثلاثي	في كنانته أخفاني

(إشعيا ٤٩ : ١ – ٣)

الوزن الخماسي משקל מחומש

يوجد في كل شطر خمس كلمات منبورة ، ويأتي التقطيع في كل شطر بعد الكلمة الثانية أو الثالثة ، وتعبّر الفقرات عن الظمأ إلى الرب و الشوق العميق إلى قدسه :

-כאיל תערג על אפיקי מים	كما تشتاق الإيل إلى جداول المياه
כן נפשי תערג אליך ، אלהים	هكذا تشتاق نفسي إليك يا رب
צמאה נפשי לאלהים ، לאל חי	عطشت نفسي إلى الرب إلى الإله الحي

מתי אבוא ואראה פני אלהים ؟ متى أجئ وأتراءى أمام الرب

היתה לי דמעתי לחם יומם ולילה صارت لي دموعي خبزا نهارا وليلا

באמר אלי כל היום : إذا قيل لي كل يوم أين إلهك

(المزامير ٤٢ : ١ — ٣)

وأحيانًا يتكون الوزن الخماسي من وزن ثلاثي وآخر ثنائي ، حيث يكون البيت في شطره الأول (بابه) ثلاثي الوزن وفي شطره الثاني (مصراعه) ثنائي الوزن ، ويغلب هذا الوزن على سفر إرميا :

– זכרתי לך ، חסד נעוריך אהבת כלולתיך

לכתך אחרי במדבר בארץ לא זרועה

ذكرت لك غيرة صباك محبة خطبتك

ذهابك ورائي في البرية في أرض غير مزروعة

(إرميا ٢ : ٢)

كما يغلب هذا الوزن على الأشعار التي تعبّر عن المشاعر العميقة مثل :

أ– مشاعر السعادة والفرح :

על הר גבה עלי לך מבשרת ציון

הרימי בכח קולך מבשרת ירושלים

אמרי לערי יהודה הנה אלהיכם

على جبل عال اصعدي يا مبشرة صهيون

ارفعي صوتك بقوة يا مبشرة أورشليم

قولي لمدن يهوذا هوذا إلهك

(إشعيا ٤٠ : ٩)

ب– وصف الاطمئنان النفسي :

יהוה אורי וישעי ממי אירא

يهوه نوري وخلاصي ممّن أخشى

יהוה מעוז חיי ממי אפחד يهوه حصن حياتي ممّن أخاف

(المزامير ٢٧ : ١)

ج- التعبير عن السعادة بمصيبة سقوط ملك بابل

גם אתה חלית כמונו ،	אלינו נמשלת
הורד שאול גאונך	המית נבליך
תחתיך יצע רמה	ומכסיך תולעה
ألأنت أيضا قد ضعفت نظيرنا	وحدت مثلنا
أهبط إلى الهاوية فخرك	رنة أعوادك
تحتك تفرش الرمة	وغطاؤك الدود

(إشعيا ١٤ : ١٠)

د- التعبير عن الحزن العميق

- שבר על שבר נקרא	כי שדדה כל הארץ
פתאם שדדו אהלי	רגע יריעותי
بكسر على كسر نودي	لأنه قد خربت كل الأرض
بغتة خربت خيامي	وشققي في لحظة

(إرميا ٤ : ٢٠)

כי על מות בחלונינו	בא בארמנותינו
להכרית עולל מחוץ	בחורים מרחובות
لأن الموت طلع إلى نوافذنا	دخل قصورنا
ليقطع الأطفال من خارج	والشبان من الشوارع

(إرميا ٩ : ٢١)

هـ- التعبير عن الرثاء

- נפלה לא תוסיף קום	בתולת ישראל
سقطت — لا تعود تقوم	عذراء إسرائيل
انطرحت على أرضها	لا يوجد من يقيمها

(عاموس ٥ : ٢)

- איכה היתה לזונה קרינה נאמנה
كيف صارت زانية القرية المؤمنة

(إشعيا ١ : ٢١)

איך שבת נוגש שבתה מדהבה
שבר יהוה מטה רשעים שבט מושלים
נחה שקטה כל הארץ פצחו רינה
גם ברושים שמחו לך ארזי לבנון
كيف باد الظالم بادت المغطرسة
قد كسر يهوه عصا الأشرار قضيب المتسلطين
استراحت اطمأنت كل الأرض هتفوا ترنما
حتى السرو فرحوا لك وأرز لبنان

(إشعيا ١٤ : ٤ — ٨)

- ותעל אחד מגוריה כפיר היה
וילמד לטרוף טרף אדם אכל
ربت واحد من جرائها فصار شبلا
وتعلم افتراس الفريسة أكل الناس

(حزقيال ١٩ : ٣)

- רדי ושבי על עפר בתולת בת-בבל
שבי לארץ אין- כסא בת כשדים
כי לא תוסיפי יקראו-לך רכה וענוגה
انزلي واجلسي على التراب أيتها العذراء ابنة بابل
اجلسي على الأرض بلا كرسي يا ابنة الكلدانيين
لأنك لا تعودي تدعين ناعمة ومترفهة.

(إشعيا ٤٧ : ١)

ولكثرة المرثيات التي جاءت على هذا الوزن ٣ – ٢ ، أي ثلاث نبرات في الشطر الأول ونبرتين في الشطر الثاني ، فقد أطلق الباحثون عليه " وزن الرثاء " ، لكن جدير بالذكر أن فقرات كثيرة من سفر " مراثي إرميا " لم تكتب بهذا الوزن ، ومن ناحية أخرى فإن كثيرا من الأشعار غير الرثائية ، قد كُتبت به ، الأمر الذي يؤكد أن هذا الوزن لم يستعمل للمرثيات فقط . [٣٩]

وبالإضافة إلى ذلك فقد كان الشاعر العبري القديم حُرًّا في اختيار الوزن المناسب لفكرته، فكان ينتقل من وزن لآخر كما نرى ذلك في " قصيدة البحر " التي افتتحت بالوزن الرباعي

אשירה ליהוה כי- גאה גאה...... أرنم ليهوه فإنه قد تعظم

ثم انتقلت إلى الثلاثي : עזי וזמרתי יהוה...... يهوه قوتي ونشيدي

ومنه إلى الثنائي : יהוה שמו يهوه اسمه

ثم انتقل إلى الخماسي : מרכבת פרעה וחילו ירה בים ומבחר שלישיו טבעו בים סוף : مركبات فرعون وجنوده وجيشه ألقاهما في البحر فغرق أفضل جنوده المركبية في بحر سوف . (الخروج ١٥ : ١ – ٤)

وربما جاءت هذه التغييرات الكثيرة في هذه القصيدة لتناسب تغييرات النغمات اللحنية على لسان المنشد ومن خلفه الجوقة[٤٠].

وقفنا من النماذج السابقة على أسس الوزن في الشعر العبري القديم ، ورأينا أن تساوي الوزن ليس فقط في الشكل الخارجي للقصيدة ، وإنما أيضًا، وبالذات، في فكرتها الداخلية: أي وزن الأقسام الفكرية وتوافقها مع بعضها البعض في شكل أبيات متقابلة، وحيث إن الفكرة الداخلية كانت هي الجوهر في نظر الشاعر، لذا لم يهتم إلى حدٍّ ما بالوزن، فكان يضيف أحيانًا كلمة تبدو مطلوبة لتأكيد الفكرة[٤١].

ولأهمية عنصر التقابل في الشعر العبري القديم في تحديد الوحدات الوزنية التي تتكون منها المقطوعة الشعرية ، يمكننا تمييز أنواع التقابل وتصنيفه وفقا للأسس الآتية:

أ- وفقا للمضمون

١- تقابل مترادف : **לא גבה לבי / ולא רמו עיני**

لم يرتفع قلبي / و لم تستعلِ عيناي (المزامير ١٣١ : ١)

٢- تقابل متعارض : **המה כרעו ונפלו / ואנחנו קמנו ונתעודד**

هم جثوا وسقطوا / ونحن قمنا وانتصبنا (المزامير ٢٠: ٨)

٣-تقابل تركيي (تكميلي) : **תורת יהוה תמימה / משיבת נפש**

ناموس يهوه كامل / يرد النفس (المزامير ١٩ : ٨)

٤-المثل ومضرب المثل :

היהפוך כושי עורו / ונמר חברבורותיו

هل يغير الكوشي جلده / أو النمر رقطه (إرميا ١٣ : ٢٣)

ب- وفقا للشكل

١- تقابل مستقيم : **על מי מנחות ינהלני / נפשי ישובב**

إلى مياه الراحة يوردني / يرد نفسي (المزامير ٢٣ : ٢ – ٣)

1- تقابل معكوس : **כי לא מחשבותי מחשבותיכם / ולא דרכיכם דרכי**

لأن أفكاري ليست أفكاركم / ولا طرقكم طرقي (إشعيا ٥٥ : ٨)

ج- وفقا للتكامل

١- تقابل كامل : **לא גבה לבי / ולא רמו עיני .**

لم يرتفع قلبي / و لم تستعل عيناي (المزامير ١٣١ : ١) [المسند والمسند إليه في الشطرتين]

٢-تقابل ناقص : **ולא הנכתי בגדלות / ובנפלאות ממני**

لم أسلك في العظائم / ولا بعجائب فوقي (المزامير ١٣١: ١) [المسند إليه في شطر واحد فقط] (٤٢).

الإيقـــاع

إن الإيقاع – הקצב – הריתמוס ، والوزن המשקל- המטרום، ليسا شيئا واحدا، فالوزن هو تقسيم ميكانيكي لحركة القصيدة إلى وحدات منفردة (نغمة أو كمية) ، بينما الإيقاع هو الحركة الداخلية الذاتية للقصيدة . فللإيقاع قوة وحسن بدونهما تفقد القصيدة – حتى لو كانت المقاطع المنبورة وغير المنبورة في موضعها الصحيح – حيويتها، والإيقاع نوع من الحركة ، وهو تعبير عن الإحساس بالذات ، كالنهر، أحيانا تياره متسع وبطئ وأحيانا أخرى منحسر وسريع ، وهو كالتنفس،أحيانا يكون قصيرا من فيض المشاعر ، وأحيانًا طويلاً وهادئًا ، هكذا الإيقاع : تارةً متسع وبطئ ، وتارةً أخرى ضيق وسريع ، أحيانًا قصير وأحيانًا طويل، وذلك وفقًا لوحدات الزمن المحسوسة ، التي يمكن أن نطلق عليها " زمن التجربة "، تلك هي لحظات النفس التي تطوى داخلها ملخص الحياة.(٤٣)

يقودنا تعريف المصطلحين : الإيقاع والوزن إلى عدم الخلط بين مصطلح " العروض " ومصطلح " الإيقاع " في دراسات الشعر العبري التي اتبعت منهج الدراسات العروضية للشعر العربي والتي سلّمت في معظم الأحيان بصلاحية العروض لأن يكون معيارًا لإيقاع الشعر العربي ، ولذلك لا ينبغي القول : إن الإيقاع العبري ليس عبريا خالصا ، بل طارئ على العبرية ومنقول عن العربية " (٤٤)، مهما أكدنا "أن اهتمام اليهود بالدراسات المقارنة بين العربية والعبرية هو الذي أوحى إليهم بفكرة تطبيق أوزان الشعر العربي على الشعر العبري ، فقام النحوي دوناش بن لبراط (٩٢٠-٩٩٠) بأول محاولة في هذا السبيل وقدم لليهود أول شعر عبري موزون على غرار الشعر العربي"(٤٥).

ولأن الإيقاع خاص بكل لغة، بل بكل شاعر، لذا كان يُستحب استبدال مصطلح " الإيقاع " بمصطلح آخر هو " العروض "، فكل مستعمل للغة يعطيها طابعه الخاص ، لأنه يختار منها ما يتلاءم وأغراضه، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر ؛ فهو يعيد تنظيم لغة النثر

ليحقق بها أغراضه الخاصة . وإذا كانت اللغة نظامًا مركبًا من الصوت والصرف والنحو والدلالة ، يتواصل به البشر فيما بينهم ، فإن الشاعر يعيد تنظيم كل هذه المستويات . وإعادة تنظيم الأصوات يخلق الإيقاع ، وإعادة تنظيم اللغة – على المستويين الصرفي والنحوي – يخلق صوره ومجازاته ، وكلاهما يؤدي إلى مستوى دلالي ذي تنظيم مختلف عن مستوى الدلالة في اللغة العادية... أكثر كثافة وأكثر امتلاء بالمعاني.

إن الإيقاع خاصة طبيعة البشر، وأساس مشترك في مضمار فسيح الجنبات وهو مضمار الفنون على اختلاف مسمياتها، ويعني به في الطبيعة وفي الفن وفي الموسيقى بعض النوعية الداخلية المشتركة في الثلاثة، نوعية نحسّها بالسليقة ، ولكن لا نستطيع أن نعرّفها عمليا ، فالإيقاع ليس الزمن ، فالزمن هو مدة الإيقاع وليس المقياس (الميزان) فالمقياس يقيس فقط مقاييس الإيقاع . إذاً الإيقاع هو الحركة المتغيرة التي تنشأ من تشابك ، وتداخل القوى المعنوية مع كل ما يمكن أن يشكل كلمة واحدة وهي الحياة[٤٦].

لقد عرّف " فنسنت داندي " الإيقاع بأنه تنسيق النسب بشكل منظم في المساحة والزمن، ويتضمن :

أ – امتداد الصوت وتنظيمه إلى نبضات وهمية (وحدات زمنية متساوية) وتنقسم هذه الوحدات بدورها إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول والقصر .

ب – النبر . فهناك وحدات قوية وأخرى ضعيفة كعملية التنفس عند الإنسان.

ج– السرعة .

د– الميزان . [٤٧]

الإيقاع إذاً هو تنظيم لأصوات اللغة على مسافات زمنية متساوية ، وفي أنماط خاصة ، ولكل صوت لغوي ثلاث خصائص يتميز بها عن غيره ، تنتج فيزيقيًا عن طبيعة الموجة الحاملة له . الخاصية الأولى : هي العلو loudness ، وينتج عنها – في إدراك السامع – طول الصوت أو قصره ، نبره أو عدم نبره، والخاصية الثانية هي الدرجة itch، وينتج عنها – إدراكيًا – نغمة الصوت ، والثالثة هي نوع الصوت timbre، وتختلف باختلاف الناطق ،

رجلا كان أم امرأة ، طفلا أو بالغا أو شيخا....... وهكذا فإن الخصائص الطبيعية للأصوات تعطينا ثلاثة عناصر ، تصلح – إذا انتظمت – لأن تكون عناصر إيقاعية ، وهي الطول أو المدى الزمني duration ، والنبر stress، والتنظيم intonation، الذي هو نتاج لتوالي نغمات الأصوات المفردة ، وهذه المصطلحات لم يستخدمها العروضيون العرب ، وإذا كان بعض الفلاسفة العرب قد استخدم بعضها ففي غير المعنى المعاصر ، وبدرجة كبيرة من الخلط بينها ، ومع ذلك فإننا نستطيع أن نوافق على مماثلة أسس الأوزان العروضية – وهي الأسباب والأوتاد والفواصل – بالمقاطع....... وأن نقتنع – بناءً على ذلك – بأن أساس العروض العربي كمّي مبني على توالي المقاطع الطويلة والقصيرة ، على الرغم من ذلك يكون حديثنا عن العروض العربي وليس عن إيقاع الشعر العربي ، لكن من المنصف القول إن العروضيين العرب قد أضافوا إلى هذا الأساس الكمّي بعض اللمحات التي تشير إلى إحساسهم ببعض العناصر الإيقاعية مثل النبر، وهو إحساس يتبدّى في اهتمامهم بمشكلة الوتد المفروق [٤٨]؛ومثل التنغيم الذي يتبدى إحساسهم به في الاهتمام بتوحيد إيقاع النهاية (في موضع القافية) في كل أبيات القصيدة . [٤٩]

الإيقاع الداخلي הריתמוס הפנימי

يُعبّر الشاعر العبري القديم بألفاظه وأساليبه عن تجربة شعورية تختلف عن تجارب أبناء قبيلته، " فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعًا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور متلهّفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة "[٥٠] ، فالحالة النفسية لداود عليه السلام حين كان يرثي شاؤول ويوناثان غير الحالة النفسية التي تملكت أصحاب المراثي في سفر "إيخا"، فإيقاع القصيدة إذًا يختلف باختلاف الشعراء واختلاف تأثرهم بعوامل كثيرة، منها عاطفته الخاصة والعلاقة بين موضوع قصيدته وحالته النفسية أثناء تجربته الشعرية.. ويلاحظ أن القوانين الطبيعية للشعر الصوتي وهي الموسيقى המוסיקה، والتناسق הסימטריה، والتناغم ההרמוניה، ولذلك تأخذ اللغة الشعرية في العهد القديم خاصية فنية متناغمة في بناء جملها ، حيث تتكون الجملة

الشعرية " חרוז " من أقسام متساوية ذات علاقة تناغمية فيما بينها، وهو ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي(٥١).

وهكذا يدخل الإيقاع الداخلي ضمن المجموعة الموسيقية للغة الشعر، حينما يُحدث ترجيعا منظما لحروف الكلمات داخل الجملة الشعرية الواحدة أو الأبيات، ولا يهم أن تكون مواضع الترجيع متقاربة أو متباعدة، وإنما المهم أن تكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم[٥٢].

الإيقاع الخارجي הריתמוס החיצוני

بالإضافة إلى الإيقاع الداخلي داخل أقسام الجملة الشعرية، هناك أيضًا إيقاعًا خارجيًا ونعني به المساواة التناغمية بين جملة شعرية وأخرى حيث يتم تصوير الحركة النفسية القوية للشاعر الذي كان يلقي شعره وخلفه جوقة أو جوقتين، فكل جملة شعرية يلقيها الشاعر تأتيه الإجابة من الجوقة بجملة أخرى تقابلها في الشكل والمضمون، فالشاعر الراثي الذي يُعبّر عن حزنه، تشاركه الجوقة أحزانه بترديدها لصدى همومه أو همساته الحزينة .... أما في الأشعار التعليمية فالجملة الثانية تقوّي وتعمّق سابقتها، مثلما يوبّخ الأب ولده، وتكرر الأم كلماته، فكلما يتواءم الإيقاع الداخلي للجملة الشعرية مع الوحدة الموسيقية للنغمة المصاحبة له، كذلك يتواءم الإيقاع الخارجي، أي تقابل الجمل الشعرية، مع الغناء الذي يتبادله الشاعر والجوقة[٥٣].

الإيقاع في الشعر العبري القديم

يتأثر الإيقاع الشعري في العهد القديم، ببناء القصيدة، وأسلوب التقابل فيها ، ويختلف في القصائد النبوية ، عنه في قصائد الحكمة .. فعلامة الوقف الإثناح [٥٤] – تُقسّم فقرات العهد القديم، إلى قسمين، ومن الملاحظ أنه يوجد في الغالب في الأدب النبوي شطرتان قبل الإثناح، وشطرتان بعده ، أما في أدب الحكمة، فيوجد في كل قسم من أقسام الفقرة (قبل الإثناح وبعده) شطرة واحدة فقط ، بينما في الأدب المزموري توجد غالبا ثلاثة أشطر في كل فقرة ؛ اثنتان منها قبل الإثناح [٥٥]، ومن أمثلة ذلك :

الأدب النبوي : (**عاموس ٥ : ١٩**)

כאשר ינוס איש מפני הארי

عندما يهرب إنسان من أمام الأسد (ثلاثة إيقاعات)

יפגעו הדב

فصادفه الدب (إيقاعان)

ובא הבית וסמך ידו על הקיר

ودخل البيت ووضع يده على الحائط (ثلاثة إيقاعات)

ונשכו הנחש

فلدغته الحية (إيقاعان)

أدب الحكمة : (**الأمثال ٨: ٢٢ ؛ ٦:٢٢**)

יהוה קנני ראשית דרכו يهوه اشتراني في بداية طريقه (ثلاثة إيقاعات)

קדם מפעליו מאז من قبل أعماله منذ القدم (ثلاثة إيقاعات)

חנוך לנכר על פי דרכו ربّ ، الولد في طريقه (أربع إيقاعات)

גם כי – יזקין לא יסור ממנה فمتى شاخ لا يحيد عنه (أربع إيقاعات)

أدب المزامير : (**المزمور ٤٤ : ٢**)

אלהים באזנינו שמענו اللهم بآذاننا قد سمعنا (ثلاثة إيقاعات)

אבותינו ספרו-לנו آباؤنا أخبرونا (إيقاعان)

פועל פעלת בימיהם בימי קדם بعمل عملته في أيامهم في أيام القدم (خمس إيقاعات) [٥٦].

– السؤال المطروح الآن : كيف نميّز الإيقاع ؟ أو كيف نحسّ بتلك الوحدات الزمنية التي ندركها بالحواس؟

الإجابة جاءت من علم اللغة الحديث الذي شهد تقدما هائلا في الأعوام الأخيرة فأصبح من المؤكد تقريبا معرفة كيفية وقوع النبرات في النصوص الأصلية والتمييز بين النطق الشعري ، ونطق الأحاديث العادية، ولذلك فإننا نحس بالإيقاع عن طريق نبرات ووقفات

مختلفة في تيار الشعر المنظوم ، فهناك تقسيم معين للنبرات ، التي لا يوجد لها مكانًا ثابتًا كما هو الحال في " الوزن " ، فهي تتغير بناءً على انفعال النفس ، وهذا هو إيقاع الشعر ، وعلى الرغم من أن موضع النبرات ليس محددًا مسبقًا ، فإنها تأتي بين حين و آخر ، ونحن ننتظر بصورة غير إرادية للتشديد الذي سيأتي مستقبلا (ويختلف عن ذلك الإيقاع النثري الذي سنتكلم عنه لاحقًا) ، ويُطلق المصطلح " קולא قولا " على المجموعات الإيقاعية في القصيدة والتي تتسبب فيها النبرات الإيقاعية (وهي تختلف عن مجموعات الوزن والتي يطلق عليها مصطلح מקצבים أي الوحدات الوزنية وتسببها نبرات الوزن) ويطلق المصطلح קולון قولون على المجموعة الإيقاعية الواحدة.

وسنحاول قبل الخوض في الإيقاع الشعري في العهد القديم أن نوضح أولا الفرق بين التقسيم الوزني والتوزيع الإيقاعي في نموذج من شعر " ليئة جولدبرج " (٥٧)

יום בו יקום בינינו כחומה — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

כל עלבון קטן אשר שתקנו ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

כל רגש מר אשר בלב חנקנו ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

פעיגות אשר נשאנו בדממה — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

וכל מבט משפל יהיה אשמה — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

וחלומות רעים בהם נצברנו ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

ואבות זרות אשר אהבנו ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

דרדר וקוץ כל שעל אדמה — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

ביום בו נעמד זרה מול זר — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

גזולי עתיד ונבגדי עבר – — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

איך תצמד עיננו הנואשת ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

אל כל אשר ידענו משכבר — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

ואל היום בשלל צבעי הקשת ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘

נושיט היד ולא נמצא דבר ـ — ـ — ـ — ـ — ـ —

يوجه هذا التقسيم القارئ الذي يريد قراءة القصيدة وفقا للتوزيع المتري المكتوب بجانب أبيات القصيدة ، أما مَن يريد قراءتها وفقا للتقسيم الإيقاعي فسيختلف الأمر وفقا للتوزيع الإيقاعي التالي : (٥٨)

x xxx xxx xxx $

xxxx xx xx xxx /

xxx x xx xx xxx /

xx xx xxx xxx /

xx xx xx xx xx/

xxxx xx xx xxx/

xxxx xx xx xxx//

xx xx xxx xxx /

xx xxxx xx xx $

xx xx xxxx xx //

xxxx xxx xxxx $

xx xx xxx xxx //

xx xx xx xx xxx $

xx xx / xx xx xx // (٥٩)

لن نقوم بتحليل كل التفاصيل الإيقاعية في القصيدة ، لكننا نرى في النهاية أنها تكشف عن اتجاه واضح تمامًا للتوزيع المتساوي للنبرات ، هنا تصبح القراءة أكثر توترًا ، فالكلمات المنفردة أكثر نبرًا ، وموضوع القصيدة – وهو انفصال العالم الواحد للاثنين المتحدين وضياع هذا العالم وقت أن أصبح اليوم كالسور بينهما – قد عثر له على قراءة لغوية إيقاعية . هذا التوزيع النبري المتناسق يضبط حركة القصيدة ، ويجعلنا نشعر بنهايتها من الناحية الإيقاعية [٦٠].

الإيقاع النثري في العهد القديم

نشعر أيضا في النثر الفني (أي: في الإبداع اللغوي، الذي لا تؤدي فيه اللغة وظيفة تبليغ مضامين مختلفة وتختبئ خلف وظيفتها الإعلامية الإخبارية) بإيقاع معين، لكن ليس في مقدورنا وضع تعريف محدد له. عند الحديث عن الفرق بين النثر والشعر ذكرنا أن النثر لغة غير موزونة مقابل لغة الشعر الموزونة ، فالنثر لا يوجد فيه وزن وبدلا منه توجد الجملة، وكذلك لا يوجد في النثر المقاطع الطويلة والقصيرة التي تعتبر الأساس الإيقاعي في الشعر؛ إلا أن هناك فرق بين النثر الإلقائي والنثر المخصص للقراءة فقط، فقد شاع في اليونان وروما القديمة وفي العصور الوسطى فن الخطابة ودرسوه كمنهج خاص، وأصبح هناك ضرورة لنبرات مُحكَمة ، وأيضا لضرورة الحديث العذب الذي يطلبه الجمهور، فقد زخرفوا النثر بصور إيقاعية معينة ، وخاصة في نهايات الجمل ، حيث أطلقوا على هذه النهايات اسم "cursus – كورسوس " أو " كلاوسولا " ومن أكثر الصور الإيقاعية شيوعا :

1-קורסוס פלאנוס ×́××× ×́×× (cursus planus)

2-קורסוס טארדוס ×́××× ×́×× ×× (cursus tardus)

3-קורסוס וילוכס ××××́×́ × (cursus velox)

أو ×××××́××

كذلك يوجد أحيانا في نصوص العهد القديم اتجاه لنهايات إيقاعية في الجملة ، مثل:

וַיֵּלְכוּ שְׁנֵיהֶם יַחְדָּיו فذهب كلاهما معا . (التكوين ٢٢ : ٦)

أما في النثر ذي القراءة الهادئة فعلينا البحث عن التجربة الإيقاعية في موضع آخر مثل : التكرارات وتشكيل المجموعات وفي الوقفات وأولا وقبل كل شئ في الجملة ؛ فكما أن الإيقاع في النثر مرهون بالجملة ، كذلك الجملة في الشعر مرهونة بالوزن .

نماذج من الإيقاع النثري في العهد القديم :

أ- سفر روث : וילך איש מבית לחם יהודה לגור בשדי מואב ، הוא ואשתו ושני בניו.... וימת אלימלך איש נעמי ותשאר היא ושני בניה . וישאו להם נשים מואביות ، שם האחת ערפה ושם השנית רות וישבו שם כעשר שנים .... יתן יהוה לכן ומצאן מנוחה אשה בית אישה ותשק להן ותשאנה קולן ותבכינה فذهب رجل من بيت لحم يهوذا ليسكن في بلاد مؤاب هو وامرأته وابناه .... ومات أليمالك رجل نعمي وبقيت هي وابناها . فتزوجا امرأتين مؤابيتين اسم الأولى عرفه واسم الأخرى راعوث وأقاما هناك نحو عشر سنين .... وليعطيكما يهوه أن تجدا راحة كل واحدة في بيت رجلها. فقبلتهما ورفعن أصواتهن وبكين " .

(روث ١ : ١ — ١٠)

يشعر القارئ لهذه الفقرات بترجيعات إيقاعية ، ويوجد بالقرب من نهايات الجمل ما يشبه علامات النهاية الإيقاعية. معظم الجمل في هذا السفر هي جمل معطوفة[٦١]، ولذلك جاءت الصيغة العامة ساكنة، وتتحقق الديناميكية الزائدة بأن تسبق الجملة الفرعية الجملة الرئيسة [٦٢]؛ وحيث إن القارئ يتشوق إلى معرفة " جوهر الأمور " في الجملة الرئيسة فعندما يحدث التوتر في هذه الجملة تصير جملة حركية " דינאמי ".

أما الجملة التي جوهرها معروف للقارئ من بدايتها (الجملة الرئيسة تسبق الجملة الفرعية)، والتي ينقصها جانب التوتر فتسمى "بالساكنة סטאטי" (الجمل المعطوفة هي مجموعة من الجمل الرئيسة). على سبيل المثال:

ויהי בימי שפט השופטים ויהי רעב בארץ וילך איש מבית לחם وحدث في أيام حكم القضاة أنه صار جوع في الأرض. فذهب رجل من بيت لحم.

(الواو هنا هي واو القلب وليست واو العطف ... وعندما نصوغ هذا النص في اللغة العبرية العادية يكون كالتالي : בימי שפט השופטים כאשר היה רעב בארץ הלך איש מבית לחם في أيام حكم القضاة عندما كان جوع في الأرض، ذهب رجل من بيت لحم ").

في القسم الأول من الجملة : " ויהי בימי שפט השופטים ויהי רעב בארץ " لم يعرف القارئ بعد، عن مَن وعن ماذا تقال هذه الكلمات ، ولذلك يصير القارئ مشدودًا تجاه القسم الثاني : " וילך איש מבית לחם " ، ولذلك تعتبر هذه الجملة حركية ، أما لو جاءت الجملة على النحو التالي فتعتبر جملة ساكنة : וילך איש מבית לחם בימי שפט השופטים ויהי רעב בארץ وذهب رجل من بيت لحم في أيام حكم القضاة وكان جوع في الأرض ". هنا جاء الخبر في بداية الجملة فأسبغ على القارئ هدوءًا مما أدى إلى زوال عنصر التوتر .

وهكذا يبرز هذا الأمر في سفر راعوث وخاصة في عنصر الحوار في السفر ، حيث تتلاءم الكلمات مع طابع الشخصية المتحدّثة : يتميّز أسلوب روث بالحركة معبّرًا عن معاناتها، بينما يتحدّث بوعز في سكون كشخص يعرف قدره فيتحدث في سكينة وهدوء ؛ فهو ليس شخصية درامية ، ويتضح ذلك من حواره مع راعوث : הלא שמעת בתי / אל תלכי ללקט בשדה אחר / וגם לא תעבורי מזה / וכה תדבקין עם נערתי –ألا تسمعين يا بنتي / لا تذهبي لتلتقطي في حقل آخر/ وأيضا لا تبرحي من هنا / بل هنا لازمي فتياتي " (راعوث٢ : ٨). تتكون هذه الجملة من أربع وحدات متساوية في طولها وفي أهميتها ، بجوار بعضها البعض، وقيلت بتأن وعلى مهل. وجاء رد راعوث من خلال جملة أكثر حركية من سابقتها: " מדוע לא מצאתי חן בעיניך להכירני / ואנכי נכריה – لماذا أعجبتك لتنظر إلي / وأنا غريبة ". تتكون هذه الجملة من وحدتين فقط ، وهما ليستا متساويتين في طولهما وقيمتهما، حيث إن الثانية نتيجة للأولى ... تأخذ

الوحدة الأولى خطًا تصاعديًا ، ثم جاء الوقف القوي بعد " להכירני - لتنظر إلي " ليحتوي في داخله كل التوتر الذي ينتظر حلاً له في الوحدة الثانية القصيرة والصارمة والتي تتكون من كلمتين فقط...

يمكن أيضًا في الجمل غير المركبة ، التفرقة بين الجمل الحركية و الجمل الساكنة، إلا أن التفرقة ستكون أكثر صعوبة . الجملة التي تبدأ بالمسند، و بظرفي المكان و الزمان، تشدّ القارئ نحو مسند الجملة ؛ أما الجملة التي تبدأ بالمسند إليه ، فالقارئ يعرف على الفور على مَن تتحدّث الكلمات، فيكون طابعها أكثر هدوءًا (٦٣).

إذاً يتم الشعور بالإيقاع النثري بالذات من خلال بنية الجملة ، فالجملة الحركية حديثها أسرع و الجملة الساكنة حديثها أبطأ ، فتعدد الجمل الساكنة أو الحركية من شأنه أن يترك طابعه على الأسلوب . وفيما يلي نوضح بعض نماذج الإيقاع النثري في لغة العهد القديم :

الأنموذج الأول : إشعيا ٥٥: ٦-١٣

الفقرة (٦) : דרשו יהוה בהמצאו קראהו בהיותו קרוב :

اطلبوا يهوه ما دام يوجد ادعوه وهو قريب

الفقرة (٧) : יעזב רשע דרכו ואיש און מחשבותיכם וישב אל יהוה וירחמהו ואל אלהינו כי ירבה לסלוח : ليترك الشرير طرقه ورجل الإثم أفكاره و ليتب إلى يهوه فيرحمه وإلى إلهنا لأنه يكثر الغفران

الفقرة (٨) : כי לא מחשבותי מחשבותיכם ולא דרכיכם דרכי נאם יהוה:

لأن أفكاري ليست أفكاركم ولا طرقكم طرقي . يقول يهوه :

الفقرة (٩) : כי גבהו שמים מארץ כן גבהו דרכי מדרכיכם ומחשבותי ממחשבותיכם :

لأنه كما علت السماوات عن الأرض هكذا علت طرقي عن طرقكم و أفكاري عن أفكاركم .

الفقرة (١٠): כי כאשר ירד הגשם והשלג מן השמים ושמה לא ישוב כי אם הרוה את הארץ והולידה והצמיחה ונתן זרע לזורע ולחם לאכול :

لأنه كما ينزل المطر والثلج من السماء ولا يرجعان إلى هناك بل يرويان الأرض ويجعلانها تلد وتنبت وتعطي زرعًا للزارع وخبزًا للآكل .

الفقرة (١١) : כי יהיה דברי אשר יצא מפי לא ישוב אלי ריקם ، כי אם עשה את אשר חפצתי והצליח אשר שלחתיו :

هكذا تكون كلمتي التي تخرج من فمي . لا ترجع إليّ فارغة بل تعمل ما سررت به وتنجح في ما أرسلتك له.

الفقرة (١٢) : כי בשמחה תצאו ובשלום תובלון ההרים והגבעות יפצחו לפניכם רנה וכל עצי השדה ימחאו כף :

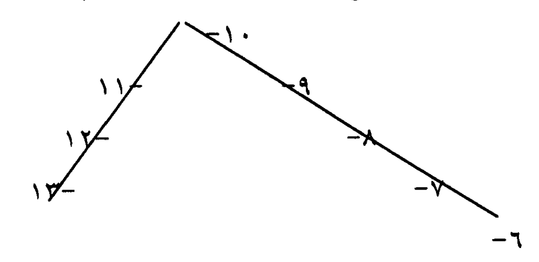
لأنكم بفرح تخرجون و بسلام تحضرون . الجبال و الآكام تشيد أمامكم ترنمًا . و كل شجر الحقل تصفق بالأيادي .

الفقرة (١٣) : תחת הנעצוץ יעלה ברוש ، תחת הסרפד יעלה הדס והיה ליהוה לשם לאות עולם לא יכרת :

عوضا عن الشكوك ينبت سرو ، وعوضا عن القريس يطلع الريحان ويكون ليهوه اسما علامة أبدية لا تنقطع.

يمكن من خلال التحليل الإيقاعي لهذا الإصحاح النثري أن نميز (عوضا عن العنصر الإيقاعي الناتج عن التقابلات) خطًا إيقاعيًا واضحًا، حيث يتشابه أسلوب الفقرات من ٦- ٨ مع أسلوب سفر المزامير ، من حيث قصر الجمل، التي تتسع رويدًا رويدًا ، ثم يجهز التقابل المعكوسي في الفقرة الثامنة ، و يهيئ للجملة الطويلة و الحركية (يسبق المثل مضرب المثل) في الفقرة التاسعة . أما الفقرتان (١٠) و (١١) فهما في الحقيقة . جملة واحدة ، و أيضا هي جملة مركّبة كسابقتها ، و هي الجملة الطويلة و المركّبة في الإصحاح كله ، وهي تمثل ذروته هنا يحدث التحوّل ، فالخط الإيقاعي الذي كان في صعود حتى هذه الفقرة ،

يبدأ في الهبوط، حيث تعود الجمل و تصبح أقصر و أيضا تشبه في أسلوبها الجمل الأولى ، و البداية أطول من النهاية (الفقرات من ٦-١. مقابل الفقرتين ١٢-١٣) و من هنا يناسب هذا التقسيم تقسيم الجملة المركزية ، التي كان فيها الصعود (الفقرة١٠) أطول من الهبوط (الفقرة١١) . و يوضح لنا الشكل التالي البناء الداخلي لهذه الفقرات حيث يتم توضيح التماسك الداخلي لهذا الإصحاح النثري و الذي عبّر عنه حجم أقسامه :



الأنموذج الثاني : يونا ٤ : ١٠-١١

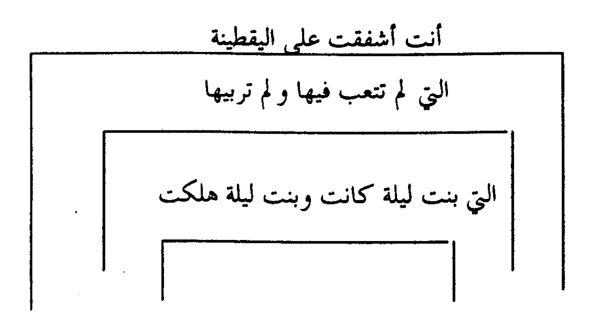
يتميز أسلوب سفر يونا بالسكون ، و نمثل لذلك بالفقرتين العاشرة والحادية عشرة :

ויאמר יהוה : אתה חסת על הקיקיון ، אשר לא עמלת בו ולא גדלתו ، שבן לילה היה ובן לילה אבד : ואני לא אחוס על נינווה העיר הגדולה ، אשר יש בה הרבה משתים עשרה רבו אדם، אשר לא ידע בין ימינו לשמאלו ובהמה רבה : وقال يهوه : أنت أشفقت على اليقطينة التي لم تتعب فيها ولا ربيتها التي بنت ليلة كانت و بنت ليلة هلكت: أفلا أشفق أنا على نينوي المدينة العظيمة ، التي يوجد فيها أكثر من اثنتي عشرة ربوة من الناس الذين لا يعرفون يمينهم من شمالهم وبهائم كثيرة :

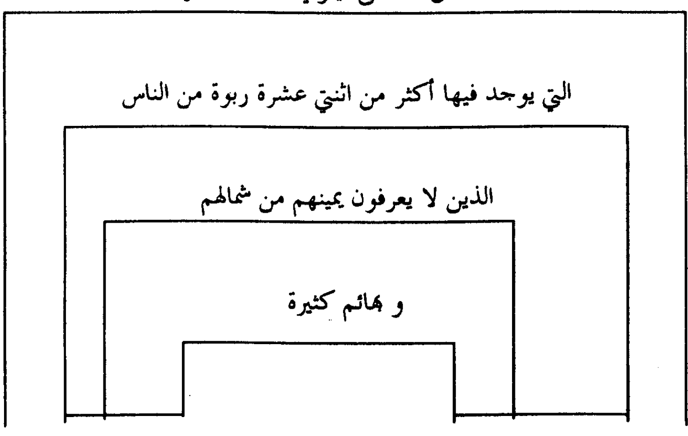
نلاحظ عدم وجود خط صاعد في هاتين الجملتين ، و لكن لو عكسنا ترتيبها على النحو التالي: على اليقطينة التي لم تتعب فيها ولم تربيها . التي بنت ليلة كانت و بنت ليلة هلكت (أنت) أشفقت عندئذ كان الجزء الأول الطويل من الجملة (حتى "أشفقت") يملؤنا باللهفة و الترقب لأننا حتى الآن لم نعرف ما هي طبيعة شجرة اليقطين وما طعمها ولماذا يتحدث عنها

، و إنما في الجزء الثاني فقط (أشفقت) يتضح معنى ووظيفة الشجرة كمثل مضروب للنبي، لكن حسب ترتيب الجمل في الفقرة فإن الجملة الرئيسة جاءت في البداية، و جاءت بعدها الجمل الفرعية وهي تابعة لها، كإنما تقوم الجملة الرئيسة بتظليلهم وحمايتهم . و يوضح الرسم التالي هذه الفكرة :

الفقرة ١٠:



الفقرة ١١:



و شأن الفقرة الحادية عشرة كشأن الفقرة العاشرة : حيث يمتلك الشاعر أزمته ليقصّ ما يجول في قلبه بإسهاب . ويكمُن في هذا الإسهاب جوهر المتعة الملحمية ، حيث ندرك المعنى العميق لهذه المتعة من خلال التغاضي عن القالب الزمني(٦٤).

يتضح خلال النموذجين السابقين أن سفر روث قد استخدم الجملة الحركية فقط في الحديث المباشر، أما سفر يونا فلم يعرف التوتر الحركي على الإطلاق ، فأسلوبه ملحمي مسهب و تقوم الحبكة بإحداث عنصر التوتر في السفر .

الوزن و الإيقاع في الشعر العبري القديم. تحليل المزمور ١٢٤

שיר המעלות ترنيمة المصاعد(٦٥) .

البيت الأول(٦٦) :الفقرتين ١-٢: **לולי יי / שהיה לנו -**

˘ — ˘ — ˘ / — ˘ — ˘

لولا الرب/ الذي كان لنا

יאמר נא ישראל- — ˘ ˘ ˘ — ˘

ليقل اسرائيل

ללולי יי / שהיה לנו ˘ — ˘ — ˘ / — ˘ — ˘

لولا الرب/ الذي كان لنا

בקום עלינו אדם — ˘˘ — ˘ — ˘

عندما قام الناس علينا

البيت الثاني : الفقرات ٣-٥ **אזי חיים בלעונו** ˘ — ˘˘ — ˘ — ˘

إذاً لابتلعونا أحياء

בחרות אפם בנו ˘ — — ˘ — ˘˘

عند احتماء غضبهم علينا

אזי המים שטפונו — ˘˘˘ — ˘ — ˘

إذاً لجرفتنا المياه

נחלה עבר על נפשנו ˘ —˘˘˘—˘˘—

بعد السيل على أنفسنا

אזי עבר על נפשנו ˘— ˘˘— ˘— ˘

إذاً بعدت على أنفسنا

המים הזידונים — ˘— ˘˘— ˘

المياه الطامية

البيت الثالث : الفقرات ٦-٨: **ברוך יי / שלא נתננו** ˘— ˘˘— ˘/ — ˘— ˘

مبارك الرب / الذي لم يسلمنا

טרף לשניהם — ˘— ˘˘—

فريسة لأسنانهم

נפשנו כצפור / נמלה מפח יוקשים —˘˘˘˘— ˘˘ / — ˘˘ ˘— ˘

أنفسنا كالعصفور / انفلتت من فخ الصيادين

הפח נשבר / ואנחנו נמלטנו ˘— ˘˘— ˘˘/- ˘— ˘

الفخ انكسر / ونحن انفلتنا

עזרנו בשם יי —˘—˘˘— ˘

عوننا باسم الرب

עשה שמים וארץ ˘—˘˘—˘— ˘

الصانع السماوات و الأرض

١- تركيب وبناء الجمل

لا شك أن هناك إبداعات فنية عظيمة ، يصعب الوقوف على عناصر جمالها و عظمتها ، حيث يصعب تحليلها تحليلاً جماليًا ، إلا أن هناك إبداعات قابلة للتحليل الفني ، الذي يساعد على فهم جوانب مهمة في تلك الإبداعات التي تتألف من شكلٍ و مضمون، من خلال احتواء التفاصيل الدقيقة في وحدة غير منفصلة حيث يكون التحليل الفني تجديدا و نموذجيا

و فريدا . ومن بين تلك الإبداعات الغنائية التي تكشف للعين الفاحصة كثيرًا من قوانين تشكيلاتها، اخترنا المزمور (١٢٤) فهو ترنيمة شكر لخلاص بني إسرائيل من خطر عظيم، بإنقاذه عن طريق المعجزة. و هو يتكون من قسمين : يصف القسم الأول الخطر، و يشير إلى قضية الإنقاذ فقط من خلال جملة فرعية تأتي قبل الجملة الرئيسة ، ويصف القسم الثاني كله، الخلاص ثم الشكر للرب المنقذ .

يتضمن القسم الأول الفقرات الخمسة الأولى من المزمور ، وهو ينقسم إلى بيتين : يتضمن البيت الأول الفقرتين الأولى والثانية – وهو يشكل الجملة الفرعية ، والتي تبدأ مرتين بالسطر : " لولا الرب الذي كان لنا " . في المرة الأولى يوقف الشاعر الجملة عند المنتصف ويقحم الجملة الاعتراضية " ليقل إسرائيل " ، ثم يعود ويبدأ ويضيف ويدخل ظرف الزمان والملابسات " عندما قام الناس علينا " ، ثم تأتي بعد ذلك كله الجملة الرئيسة.

كما ذكرنا من قبل أنّ تَقَدُّم الجملة الفرعية على الجملة الرئيسة يؤدي دائما إلى التوتر اللغوي البنائي حيث يثير الترقب واللهفة في انتظار الجملة الرئيسة ، ويتعاظم هذا التوتر إذا لم تكن الجملة الفرعية جملة بسيطة وإنما جملة مركبة (جملة صلة مقيدة " الذي كان لنا " أدخلت في جملة الشرط التي بها الترنيمة) أو أن الجملة الرئيسة – بعد الجملة الفرعية – ابتعدت عن الجملة الاعتراضية وهي في الترنيمة " ليقُل إسرائيل " والتي جاءت في اللحظة التي يتوقع فيها القارئ مجيء الجملة الرئيسة ، وبسبب هذا التأخير يتعاظم الترقّب ... ونلاحظ هنا أن التوتر اللغوي يتناسب مع التوتر الداخلي بخصوص وصف الخطر... ولقوة هذا الترقب فإن تكرار السطر الأول لا يشبه التكرار العادي لكلمات الافتتاحية : كأنما لم يستجمع الشاعر بعد قوته لتوضيح الكارثة المنتظرة ، حيث تراجع إلى الخلف وبدأ من جديد: " لولا الرب الذي كان لنا " – ومرة ثانية يؤخّر الجملة الرئيسة ، ليضيف ظرف الزمان والملابسات : " عندما قام الناس علينا " [٦٧] .... ولكن على الرغم من أن الشاعر جاء مرة ثالثة وسيطر من ناحية شكل البناء على الجملة الرئيسة ، التي تتضمن وصف الخطر، إلا أنه بدأ من ناحية المضمون بأول إشارة إلى ماهية الخطر بقوله : " בקום עלינו אדם عندما قام الناس علينا ".

إذاً البيت الأول ملتحم تماما من ناحية البناء مع البيت الثاني ، ويشكل الاثنان معا القسم الأول من الترنيمة ، بالإضافة إلى أنه يفتتح الترنيمة كلها ويرمز إلى الفكرتين الرئيستين : الخطر والإنقاذ : الفكرة الأولى في السطر الأخير ، والثانية في صياغتها كجملة شرط ثالثة حيث بدأ الحديث بكلمة " לולי...لولا .... وبعد أن تعاظم التوتر الذي أحدثته الجملة الفرعية– والتي اتسعت بالجملة الاعتراضية – ومرة ثانية بواسطة تكرار نفس الجملة الفرعية ، ثم يزول هذا التوتر في بداية البيت الثاني . وهنا تنسكب كل القوة المكتومة التي تجمعت من قبل ، إلى داخل الجملة الرئيسة وتملؤها بالدوافع والحركة .... ونلاحظ أن هذه الجملة تتضمن ثلاثة أزواج من الأسطر ، والتي ترتبط ببعضها البعض عن طريق تكرار الصدارة " אנפורה " [٦٨] أي البداية بلفظ واحد وهو " אזי إذاً " كنوع من التدفق الثلاثي :

אזי חיים בלעונו... إذًا لابتلعونا أحياء.

אזי המים שטפונו...إذًا لجرفتنا المياه.

אזי עבר על נפשנו....إذًا بعُدَت عن أنفسنا.

وبعد هذين البيتين – اللذين يشكلان جملة واحدة كبيرة مبنية بأسلوب حركي– يأتي البيت الثالث الهادئ سواء في مضمونه أو في شكله البنائي ، حيث تقع الصورة الوسطى للبيت (السطرين ٣ – ٤) بين بركة قصيرة (السطرين ١ – ٢) وتسبيح قصير (السطرين ٥ – ٦) . ومن هنا فإن البناء التركيبي لهذا البيت يميل إلى السكون حيث تسبق الجملة الرئيسة الأولى " ברוך יהוה مباركٌ يهوه " الجملة التابعة لها :" שלא נתננו الذي لم يسلمنا " ولذلك غاب التوتر بين الجملة الرئيسة والتابعة ، كذلك أيضا اتسم البناء الداخلي للجمل القصيرة التي جاءت بعد هذه الافتتاحية ، بخلوّه من التوتر ، وذلك على النحو التالي :

– مضرب المثل قبل المثل : " נפשנו כצפור أنفسنا كالعصفور .... أي جاء الحلّ قبل اللغز .

- مجئ جملة الصلة (بحذف الاسم الموصول אשר) : " נמלטה מפח יוקשים انفلتت من فخ الصيادين " ، بعد كلمة " צפור عصفور " التي تتعلق بها .

يقدم السطر الرابع جملتين معطوفتين ، وفيهما – كما في الجملة التي تختتم بها الترنيمة – يسبق المسند إليه ، المسند ، وتثير الحركة على الكلمة المتحركة توترا خفيفا ، ونلاحظ أن بناء البيت كله أخذ الشكل المتعاقب ، فيه البركة والشكر ، هما طرفان متقابلان يحيطان بالجمل الوسطية ومن هنا اتضح السكون في البيت، وبالنظر إلى أنموذج البناء المتقدم ، الذي لا يغير اتجاه الحركة حتى نهاية العمل الأدبي ، وأنموذج البناء المركزي الذي يعود بنهايته إلى بدايته ، نجد أن هذه الترنيمة هي أنموذج مختلط من ناحية البناء التركيبي للجمل ومن ناحية البناء المضموني والإيقاعي ، وذلك على النحو التالي : ينتمي البيتان الأوليان (القسم الرئيس الأول) إلى الأنموذج الأول ؛ وبعد ذلك (في البيت الثالث، الذي يشكّل القسم الرئيس الثاني) تتجه الترنيمة من الحركة في اتجاه واحد إلى الحركة الدائرية وتأخذ خصائص الأنموذج الثاني. (٦٩)

٢–الصور اللغوية : الوزن والإيقاع

الصور اللغوية التي تمثّل العمود الفقري للوزن في معظم القصائد الغنائية في العهد القديم، هي التقابل ، وهي في هذا المزمور لم تكن بالصورة المحكمة ، وإنما ملامح منها فقط، ويمكن أن يترك ذلك لدينا انطباعا بأن الشاعر امتنع عن استعمال هذا الشكل الهرموني (النغمي) لصالح الإيقاع الداخلي العاصف في ترنيمته .... أما الصورة البسيطة وغير المعقدة والأكثر صرامة فهي التكرار ، حيث أزاحت التقابل واحتلت مكانه ... فالتقابل المضاد والمعقوف – والذي كان يمكن أن يتطور من الموتيف : " יהוה היה לנו ، קם עלינו אדם ... يهوه الذي كان لنا ، قام علينا الناس " – قد اختفت معالمه بظهور اسم الموصول (ש الذي) وأداة الشرط (לולי لولا) من ناحية والصيغة (בקום قام) من ناحية أخرى ، ولذلك غاب التقابل عن الذهن تقريبا في ظل العودة القوية للسطر الأول في السطر الثالث. أما البيت الثاني ففيه يتقابل السطران الأول ، والثالث مع بعضهما ، لكن السطرين الثاني والرابع خرجا من إطار التقابل . وقد جاء هذا التكرار بترتيبه المعقوف وتأثيره الكبير ليمحو

من الذاكرة أساس هذا التقابل الضعيف : " המים.... עבר על נפשנו .... עבר על נפשנו ..... המים ... المياه... عبر أنفسنا .. عبر على أنفسنا.... المياه ......

وفي إطار البركة والتسبيح ، لا توجد حتى نواة التقابل في البيت الثالث . حيث يقدم سطر الوسط مادة لتقابل المثل ومضرب المثل : " כציפור הנמלטת מפח יוקשים- כן אנחנו נמלטנו מסכנת האויב ... كالعصفور الذي انفلت من فخ الصيادين – كذلك نحن انفلتنا من خطر العدو " ؛ وفي مقابل تطوّر هذا النوع من التقابل جاء تطلع الشاعر ليبني في كل بيت جملا قصيرة تتميز بأسلوب ساكن ، وقد أدى هذا الخلط الشديد بالشاعر هنا إلى القفز من المثل إلى المجاز .... تميز أيضا هذا الموقع الأساس – مثل موقع الخطر الزائد – بتكرار كلماته في ترتيب معقوف : " נמלטה מפח .... הפח ..... נמלטנו .. " وقد أدت إلى ذلك كل تلك التكرارات، ومعها كلمات الافتتاح المتكررة ، فمن بين كلمات الترنيمة الأربع والخمسين، منها سبع وعشرين كلمة متكررة ، وبالإضافة إلى الكلمات الكاملة المتكررة ، هناك تكرار المقطع المهم – الضمير (נו) الذي يظهر ثلاثة عشرة مرة ، منها تسع مرات في مكان واضح وبارز في نهاية السطر ... يُبرز هذا التكرار، القوة المعاونة وقوى الدمار وبالذات " אנחנו نحن – ضمير المتكلمين " الذي جاء في وضع الخطر والمنقذ منه ... ورغم بروز هذا التكرار فإنه يخلو من القوة المعمارية ، التي تحدد السطور الزوجية (مثلما توجد في تقابل الأشطر في المزامير ١١٤ و ١٣١ وغيرها) ... حيث يقوم بناء المزمور على أسطر ذات أربع أو ثلاث نبرات قوية (הרמות) غير ثابتة الترتيب .. وفي مقابل الوزن (משקל metrum) فإننا نطلق الاسم الإيقاع (ריתמוס) على الحركة المحسوسة في اللغة في إطار الوزن ، فمن بين العناصر التي بواسطتها يتنوع الوزن تنوعا إيقاعيا : درجة نبر المقاطع المنبورة (وأحيانا أيضا المقاطع غير المنبورة) ، وعلاقة التقسيم البنائي التركيبي بالتقسيم الوزني ، والتقطيع (חתך - ceasura) الذي يقسّم السطر إلى وحدات إيقاعية صغيرة جدا متساوية أو متباينة في حجمها، ومضمون الكلمات ومقدار ثقلها[٧٠].

تحليل الوزن والإيقاع

البيـــــت الأول

جاءت أشطر هذا البيت خلال ترتيب ثابت ، فالسطر الأول والثالث بهما أربعة مقاطع منبورة (٤ הרמות) أي رباعية ، وانتهيا بمقطع غير منبور (סיום נשי) ، ويتكون السطران الثاني والرابع من ثلاث مقاطع منبورة وانتهيا بمقطع منبور (סיום גברי) ... ويثير هذا الترتيب لنموذجين إيقاعيين متناوبين ، انطباع الصورة الإيقاعية الكاملة، ثم يتعاظم هذا الانطباع عن طريق تكرار السطر الأول في السطر الثالث .... إذاً من الناحية الإيقاعية يتم التعبير عن الرغبة في استقلالية البيت ، وعلى عكس الاعتماد على البناء التركيبي في البيت الثاني ، فقد نشأ هنا توتر بين الجانب الإيقاعي والجانب البنائي التركيبي ، والذي عمل على تقوية التوتر البنائي الداخلي السائد في نهاية البيت الأول ، وهنا يظهر مانع إيقاعي إلى جانب الموانع التي تعقب مجيء الجملة الرئيسة بعد الجملة التابعة الطويلة .

البيـــــت الثاني

هو الوحيد الذي تتكون أسطره من أنموذج وزني واحد (ثلاثي)، ولذلك فهو يختلف عن البيت الأول حيث يخلق انطباعا نمطيا رتيبا : تتدفق المياه الجارية موجة بعد موجة وتصعد على نفس الشعب، وهكذا تتدفق أمواج الوزن – مع نفس القارئ.ويتعاظم هذا الانطباع النمطي من الانسياب الذي لا نهاية له عن طريق نهايات الأسطر غير المنبورة (סיום נשי)، بالإضافة إلى أن هذا المقطع غير المنبور يعود إلى نوع واحد وهو ضمير المتكلمين (נו) – لقد اعتاد القارئ أو السامع على مجيء نهاية (גברי) أي بمقطع منبور ، قبل النهاية (הנשי) أي بمقطع غير منبور ، حيث يشعر في هذه النهاية (بمقطع منبور) بأكثر من طبيعة النهاية القاطعة والمطلقة ، ولذلك فإنه عليه انتظار هذه النهاية ، إلا أن هذه النهاية (بمقطع منبور) جاءت فقط مع النهاية الترهيبية للبيت :" זידונים غادرة ". وقد دعمت

هذه الوسيلة الإيقاعية تلك الوسائل اللغوية التي أبرزت هذه الكلمة . ولقد تحاشى البيت الأول الصدام مرتين بين مقطعين منبورين عن طريق " الرجوع إلى الخلف "

فبدلا من : שהיה לנו ←——— שהיה לנו. "الذي كان لنا"

وبدلا من : יאמר נא ←——— יאמר נא . "ليقل"

في المقابل نجد -ليس صدفة بالتأكيد – في البيت الثاني صدامًا كهذا :

" בחרות אפם בנו عند احتماء غضبهم علينا " .

وهو يعبّر ويدعم التصادم الموجود في مضمون الكلمات ، وكذلك الطابع الدرامي وعدم الانسجام الذي يميّز البيت الثاني كله .

البيـــــت الثالث :

بدأ البيت بسطرين يشبهان السطرين اللذين بدأت بهما الترنيمة على وزن (٤ + ٣) مع التنوع الإيقاعي : يتكون سطر من أربعة مقاطع منبورة ونهاية بمقطع غير منبور ، وسطر من ثلاثة مقاطع منبورة ونهاية بمقطع منبور ... بالإضافة إلى ذلك يبدأ السطر الثاني بدون קדמה (مقطع غير منبور قبل المقطع الأول المنبور)، والافتتاحية بهذا الشكل لا توجد في الترنيمة كلها إلا في هذين السطرين والسطر الرابع من البيت الثاني ؛ وهذه البداية تضفي على سطري البيتين الأول والثالث طابعا صارمًا.

إن التشابه الإيقاعي والتشابه في بناء الجملة (לולי יהוה ש لولا يهوه الذي...– ברוך יהוה مباركٌ يهوه) يدعمان بعضهما البعض ويؤلفان اتصالاً وثيقًا لافتتاحيات قسمي الترنيمة .... ويلاحظ أن هذين السطرين يشكّلان مركز البيت الوحيد في الترنيمة الذي يتركّب من سطرين من أربعة مقاطع، وربما يجب قراءتها على النحو التالي :

لا : נמלטה מפח יוקשים

بل : נמלטה מפח יוקשים

طريقة القراءة الأولى ترهن المضاف إليه بالمضاف رهنًا إيقاعيًا وتنبر المضاف فقط، وتحقق عدد أربعة مقاطع متواصلة غير منبورة، وهو أمر غير معتاد ، لكنه ليس من المحال في الوزن

النبري القديم ، أما في " נפשנו כצפור أنفسنا كالعصفور " نجد ثلاثة مقاطع غير منبورة ، مما أحدث إيقاعًا سريعًا بسبب ذلك تصاعد في النصف الأول من السطر، ووجدت هذه السرعة صداها في تخيّل رفرفة جناحي العصفور التي أفلتت من الفخ.

أما القراءة الثانية فهي تُبعد القارئ عن هذا الشكل المتطرف ، لكنها تكسر قاعدة الوزن، وتخلق شكلا وزنيا مزيدا في إطار الترنيمة : سطر يتكون من خمسة مقاطع منبورة بدلاً من ثلاثة أو أربعة ، ويمكن أن يدلّ ذلك على تأكيد أهميّة السطر، وعلامة على اتساع حدود مساحة حركة دلالتها ... لا شك أن الأفضلية للقراءة الأولى لأنها تمكّن من الانتقال تقريبًا بدون الضغط النبري على كلمة " פח فخ " عند أول ظهور لها، وتركيز النبر عند تكرارها، حيث تكون الكلمة قد أطلقت كل قوتها الدلالية والإيقاعية : הַפַּח נִשְׁבָּר الفخ انكسر.

إذاً بناء السطر الرابع في هذا البيت يلفت اهتمام القارئ إلى خاصيّة إيقاعية مميّزة في الترنيمة وهي : أنه في سطور الترنيمة الستة عشر لم يأتِ مقطعان متتاليان غير منبورين قبل المقطع الثاني المنبور ، وإنما بعده ، وتوجد هذه الظاهرة في الأغلبية العظمى من سطور الترنيمة . وخلق هذا البناء انطباع التوتر والحركة المكتومة في بداية السطر والتي تنفجر في إيقاع سريع مع استمراريته ، ويُعتبر هذا البناء أيضًا ملائمًا لتوزيع الأبيات الرباعية إلى أنصاف متساوية في عدد مقاطعها المنبورة (من ناحية الوزن) وغير متساوية في عدد مقاطعها غير المنبورة (من ناحية الإيقاع) فعن طريق التقطيع الذي يأتي في الترنيمة في السطور الطويلة (التي تتكون من أربعة مقاطع منبورة) دائمًا بعد المقطع المنبور الثاني وبمساعدة الوقفة البنائية من ناحية تركيب الجملة ؛ أي بشكل أكثر شدة، فدائما التقطيع بعد المقطع المنبور يكون أقوى وأشدّ من التقطيع بعد المقطع غير المنبور .... ولهذا يبدو أن قوة التقطيع في الترنيمة تتصاعد، وذلك لأن الوقفة بين الجملة الرئيسة والجملة التابعة (ברוך יהוה- שלא נתננו ...... مبارك يا يهوه – الذي لم يسلّمنا ...) أطول من الوقفة بين جملتين فرعيتين (לולי יהוה – שהיה לנו ...... لولا يهوه – الذي كان لنا...) .... ومن بين السطور الخمسة الرباعية في الترنيمة ينقسم فقط الأخير منها إلى

جملتين رئيستين قصيرتين : " הפח נשבר / ואנחנו נמלטנו الفخ انكسر / ونحن انفلتنا " ... وهنا تتحقق ذروة قوة التقطيع وذروة استقلالية القسم الثاني من السطر سواء من الناحية الإيقاعية أو من الناحية البنائية ... أما في السطرين اللذين تنتهي بهما الترنيمة فيبرز البناء الإيقاعي في ترتيب النهايات : يبدأ البيت بسطرين أولهما ينتهي بمقطع غير منبور والثاني بمقطع منبور ، كما في أسطر البيت الأول وأيضا بما يتلاءم مع بناء البيت الثاني ، الذي انتهى بمقطع منبور بعد خمس نهايات بمقطع غير منبور ، في مقابل ذلك انقلب هذا الترتيب في وسط البيت الثالث وفي نهايته ..

أحيانا يأتي بعد سطر ينتهي بمقطع منبور ، سطر ينتهي بمقطع غير منبور ، وتنتهي الترنيمة كلها بهذا السطر. حركة النهايات السابقة من اللين إلى الشدة انقلبت في السطور الأربعة الأخيرة إلى حركة من الشدة إلى اللين والسعة – لتواءم شعور الانفراج الذي عبّرت عنه(٧١).

– يتضح من التحليل الفني السابق للترنيمة ، مدى التوافق والتناسق، ويمكن تلخيص خطوط البناء العامة كما تبدو من الأحاديث التي تبدأ بها الأبيات :

לולי יהוה – אזי .... ברוך יהוה שלא ....

لولا يهوه الذي كان – عندئذ ..... مبارك يهوه الذي لم..........

– الاستعارة باستعمال التعبير " חית הטרף هي التي ربطت افتتاحيات البيتين الثاني والثالث.

– الأكثر قوة هو ربط الفتاحيات ونهايات الجزء الأول (الذي اشتمل على البيتين الأولين) والجزء الأخير:

أ– حيث أدّى تشابه البناء والإيقاع إلى ربط الافتتاحيات .

ب– وأدت بعض الجمل التابعة في الترنيمة إلى ربط النهايات بذكرها الشخصيات الكبيرة المتضادة : الإنسان والإله وبينهما الشعب (٧٢).

مراجع وهوامش الفصل الثاني:

١- حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد بن الحسن) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية بتونس ١٩٦٠ . ص ٢٦٥ .

٢- لمزيد من التفاصيل عن هذه المرثية راجع الدراسة التي أعدها الباحث بعنوان " التعديد والرثاء في العهد القديم " . مجلة الدراسات الشرقية . العدد ١٥ يوليو ١٩٩٥ . ص ٢٤٩ – ٢٨٦ .

٣- מבוא לספר תהלים . ספר ראשון.עמ' xxxv

٤- מ.צ.סגל.מבוא המקרא.ספר ראשון. עמ' 34 ، 35 ، 119 .

٥- د. محمد محمد القصاص . الشعر في الآداب . مكتبة الأنجلو . القاهرة . بدون تاريخ. ص ٣.

٦- عطف متكافئ (אחוי) وهو عطف كلمتين أو جملتين أو عبارتين باستعمال عاطف متكافئ يساوي في الأهمية بين ما قبله وما بعده ، وذلك باستخدام أدوات مثل (או أو) . د / سعيد عبد السلام العكش . معجم مصطلحات النحو العبري . دار الكتاب القاهرة ١٩٨٨. ص ١٤.

٧- توجد أيضا في لغة النثر البلاغي مثل : אלהי מקרוב إله من قريب (إرميا ٢٣ : ٢٣)، נביאי מלבם أنبياء من ذواتهم (حزقيال ١٣ : ١٢) وأيضا : השכוני באהלים ساكنو الخيام (القضاة ٨ : ١١) .

٨- מ.צ.סגל. מבוא המקרא . עמ' 37- 38 .

٩- د. العربي حسن درويش . أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧ . ص ٢٧ – ٢٨ .

١٠-على سبيل المثال الأسماء : אבדון هلاك ، אביר بطل (كناية عن الثور أبيس كبير آلهة مصر الفرعونية – إرميا ٤٦ : ١٤) ،אמרה كلمة ، אנקה تنهد ، גאון نابغة ، גאוה كبرياء، גאות طغيان البحر ، גיל فرح ، גילה مرح ، דומיה صمت ، הוה كان ، הון مال، זבול منزل ، יצוע مهاد ، ישועה إغاثة ، ישורון كناية عن شعب إسرائيل ، כפיר شبل، לביא أسد ، ליש ليث ، שחל ليث ، כתם (זהב) ذهب خالص ، מריא جاموسة كناية عن الشيطان ، נגה سطع ، נשף ليلة – حفلة ، סופה زوبعة ، עד (נצח) أبد ، أزل ، עד شاهد ، ערפל ضباب ، קריה مدينة ، רמיה غش ، רנה غناء ، שדי الجبار ، שחת (בור) حفرة ، שלווה سكينة ، שמה خراب ، משמה خراب ، מבטח مأمن ، מחשך ظلمة، מישרים استقامة ، מעוז ملاذ ، מצוקה محنة، מעללים أفعال ، משגב ملاذ ،תוגה حزن ، תוחלת أمل- تطلع ، תנובה غلة ، תנומה غفوة وغيرها. راجع في ذلك
מ.צ.סגל . מבוא המקרא . עמ' 38 .

١١-נ.ה.טור – סיני : הלשון והספר . בעיות יסוד במדע הלשון ובמקורותיה בספרות . כרך הלשון . מוסד ביאלק . ירושלים . תשי"ד .עמ' 40 .

١٢- راجع في ذلك أيضا إشعيا ٨: ١ ، ٢١ : ١٢ ، ميخا ٧ : ٥ .

١٣- אריה ל. שטראוס. בדרכי הספרות . מוסד ביאליק . הדפסה רביעית . ירושלים תשל"ו . עמ' 15 -

ففي إعادة سبك لفقرة عاموس ٩: ١٢ (והטיפו ההרים עסיס - وتقطر الجبال عصيرا) ، جاءت الترجمة الحديثة على النحو التالي (ויטפטפו הגבעות מיץ ענבים - وتقطر الوديان عصير عنب) .

١٤- هـ. ب. تشارلتين . فنون الأدب . تعريب زكي نجيب محمود . لجنة التأليف والترجمة والنشر . ط٢ . القاهرة ١٩٥٩ . ص ٦٠ .

١٥- أرشيبالد مكليس . الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء الجيوشي . دار اليقظة العربية . بيروت ١٩٦٣ . ص ١٤ ، ١٧ .

١٦- صلاح عبد الصبور . قراءة جديدة لشعرنا القديم . منشورات اقرأ بيروت ١٩٨١ . ص ١١ .

١٧- לאה גולדברג : חמשה פרקים ביסודות השירה . הוצאת הסוכנות היהודית לארץ ישראל . המחלקה לעלית ילדים ונוער ، ירושלים . תשכ"ו . עמ' כב .

١٨- د. العربي حسن درويش . أبو نواس . وقضية الحداثة في الشعر . ص ١٨٣ .

١٩- לאה גולדברג : חמשה פרקים ...עמ' כז .

٢٠- שם .שם .עמ' כז.

٢١- د. سعيد عطية علي .التعديد والرثاء في العهد القديم .مجلة الدراسات الشرقية. العدد (١٥). يوليو ١٩٩٥ . ص ٢٠٧ .

٢٢- מבוא לספר תהלים، עמ' xxxv.

٢٣- د . محمد محمد القصاص . الشعر في الآداب السامية . الكتاب الأول . الشعر العبري. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة بدون تاريخ . ص ٣٣ .

٢٤- المرجع السابق . ص ٣٤ - ٣٦ .

٢٥- מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא . עמ' 131.

٢٦- מ.צ.סגל. מבוא המקרא.ספר ראשון . עמ' 72.

٢٧- המשקל המטרי أي الوزن المتري. فكما أن المتر هو وحدة الطول، و الآر وحدة المساحة، واللتر وحدة الأحجام، كذلك الحركة هي وحدة الشعر. وهو مأخوذ عن اليونانية meitrice ، ويقصد به البحور الخاصة بالقصيدة الكلاسيكية القائمة على أساس كمّي Quantative، أي التمييز بين مقاطع طويلة ومقاطع قصيرة من ناحية المساحة الزمنية التي يستغرقها نطق هذه المقاطع، فاللغتان اليونانية والرومانية القديمتان كانتا تتميزان بوجود حركات طويلة وقصيرة ، وتم نظم الشعر فيهما على النحو التالي: يوجد في كل تفعيلة (רגל) عدد متساو من الحركات الطويلة والقصيرة مرتبة في نظام وإيقاع متساويين ، ومن ثم اتخذ هذا المصطلح في آداب العالم – كذا في الأدب العبري – تسمية عامة للقصيدة وللوزن الشعري ، ويقال قصيدة مترية بقصد الوزن المتري أي وزن القصيدة الكلاسيكية ، أما في اللغات الأوروبية فلا توجد حركات طويلة وقصيرة، إلا

أن شعرائهم يعتبرون الحركات المنبورة هي الطويلة ، وغير المنبورة هي القصيرة، وبناء على ذلك وضع الشعراء تفعيلات (רגלים) بقصائدهم ، في كل تفعيلة (רגל) حركة واحدة منبورة وواحـــدة أو اثنــتين غــير منبورتين . واعتبروا التفعيلة التي تتكون من مقطعين هي تفعيلة ثنائية ، والتي تتكون من ثلاث مقــاطع هــي ثلاثية، وأحيانا نجد هذا الوزن النبري بكل مقاييسه في الشعر المقرائي ولكنه يأتي مصادفة وليس وفقا لنظــام محدد وثابت ومن أمثلة ذلك :

الثنائية :

מלעיל منبورة الصدر trochaus : تتكون من مقطع واحد طويا وآخر قصير —-

תשת | חשך | ויהי | לילה تجعل ظلمة فيصير ليل

בו תר|מש כל| חיתו| יער فيه يدب كل حيوان الغابة

المزامير(١٠٤: ٢٠)

מלרעי منبورة العجز jambus :وهي تتكون من مقطع واحد قصير وآخر طويل

אשכיר| חצי | מדם أسكر سهامي بدمٍ

וחרבי | תאכל | בשר ويأكل سيفي لحما

التثنية (٣٢ : ٤١)

الثلاثية : משפיל : dahtylus : وهي تتكون من مقطع واحد طويل واثنين قصيرين مثـــــل :

סבו צ|יון והק| יפוה ספ|רו מגד|ליה

طوفوا بصهيون ودوروا حولها ، عدّوا أبراجها . (المزامير ٤٨ : ١٢)

מרים : Anabest . وهي تتكون من مقطعين قصيرين وواحد طويل.

וישמן |ישרון |ויבעט فسمن يشورون ورفس

(التثنية ٣٢ : ١٥)

أو

משגבי| ומנוסי| מושיעי|מחמס| תושיע|ני

ملجأي ومناصي . مخلصي من الظلم تخلصني . (صموئيل الثاني ٣٢: ٣)

מכריע Amphibrachus وهي تتكون من مقطع واحد قصير،

وآخر طويل وآخر قصير :

ישלח מ|מרום| י|קחני أرسل من العلي فأخذني

ימשני| ממים|רבים نشلني من مياه كثيرة

(صموئيل الثاني ٢٢ : ١٧)

– راجع د. نازك إبراهيم عد الفتاح . عروض الشعر العبري .

مكتبة الشباب بالقاهرة . بدون تاريخ . ص 14

- מבוא לספר תהלים . ספר ראשון .עמ' XXXVI

- אריה ל . שטראוס . בדרכי הספרות . עמ' 40 .

٢٨- النبر: هو إشباع مقطع من مقاطع الكلمة بحيث يكون واضحا في السمع بالنسبة للمقاطع الأخرى عن طريق شدته أو ارتفاعه الموسيقي أو مداه أو عدة عناصر مجتمعة ، فهو ارتفاع قليل من الصوت مع الضغط والتجويد عند النطق ببعض المقاطع في الكلمة بحيث تنطق باقي المقاطع مخطوفة ويطلق على النبر في العبرية اسم טעם لأنــه يوضح ويبيّن الغرض المقصود من الكلام ، وقيل له أيضا נגינה لأنه يدل على النغمة أو اللحن التي تعبّر عنها كل علامة من علاماته . ووضعت علامات النبر في العهد القديم لكي يهتدي بها المتعلم والقـــارئ لنصوصـــه وأشعاره ولذلك اتخذ النبر في أسفار أيوب والأمثال والمزامير، طابعا مميزا ، ويرجع ذلك إلى أن هذه الأسفار لها طريقتها الخاصة في الأداء ، والتي تستوجب نطقا معينا يراعى فيه وجوب العناية بالصياغة الصوتية للغة والنظم والموسيقى. فهذه الأسفار كانت ترتل ترتيلا موسيقيا ذا ألحان مختلفة تدل عليها النبرات المتعددة. ومن الملاحظ أن كثيرا من النبرات التي ذكرت في هذه الإشارات تتميز جميعا بأنها ذات نغمات موسيقية ، وتعتـــبر أكثـــر وضوحا عن النبرات الأخرى ، وهي في حد ذاتها عبارة عن تنغيم له تلاوة قصيرة وسريعة ذات صوت رخـــيم ولذلك عرفت باسم נעימי המקרא أي ألحان المقرا ؛ ولكل ذلك تعتبر النبرة ملمحا عروضيا، وأساســـا لجعل المقطع المنبور وحدة نبرية.

راجع — د. ألفت محمد جلال . النبر في العهد القديم . القاهرة بدون تاريخ. ص ١٠، ٥٦ ، ٦٣ .

- د . نازك إبراهيم عبد الفتاح . النبرة في مجال الفونولوجيا فوق الجزئية السوبراسيجمنتيه في اللغة العبرية . مجلة الدراسات الشرقية . العدد (٢٠) يناير ١٩٩٨ . ص ٢٨ .

٢٩ - يقابل مصطلح " البيت " في الشعر العبري الأندلسي ، الفقرة " פסוק " في العهد القديم وهي تنقسم إلى قسمين ، ويشار إلى الكلمة التي ينتهي بها القسم الأول بنبرة الاتناح وإلى الكلمة التي ينتهي بها قسمه الثاني بنبرة سوف باسوق " סוף פסוק " . وينقسم البيت في الشعر العبري الأندلسي إلى قسمين بينهما مسافة ، ويطلق على كل قسم المصطلح : צלע شطر ، ويطلق على الشطر الأول : דלת الباب أو الصدر ، وعلى الشطر الثاني סוגר القفل أو العجز ، وأحيانا ينقسم البيت إلى أربعة أقسام تسمى " צלעיות مصاريع ". وكل شطر أو نصف شطر ينقسم إلى أجزاء ليست أكثر من ثلاثة مقاطع ولا أقل من اثنين ، أي ثلاثة مقاطع أو اثنين ، يطلق عليها (أي على هذه الأجزاء) اسم " עמודים أعمدة " وذلك على النحو التالي من قصيدة البحر " על הים " ليهودا اللاوي (١٠٨٠ – ١١٤١) הֲבָא – מַ – בוּל / וְשָׂם – תְּ – בֵל /

יַחַךְ – בָּה / וְאֵין – לְךָ – אוֹת / פְּנֵי – אֶ- רֶץ / חֲךְ – בָּה /

وكما تقوم قواعد اللغة بتقسيم المقاطع إلى مقاطع بسيطة (مفتوحة) ومركبة (مغلقة) أي بالنظر إلى نهاية المقطع لنرى ما إذا جاء بعد الحركة حرف ساكن يقرأ سويا مع الحرف المتحرك مثل :(אב - רך) أو لا يوجد حرف كهذا مثل (א – בי - ך) – عندئذ يتم تقسيم الوزن الشعري بالنسبة للمقاطع إلى مقاطع " רהוטות " أي مخطوفة وهي التي يأتي في أولها سكون أو سكون مركب قبل الحرف المتحرك مثل (וא-

הרון) – وإلى غير مخطوفة وهي التي لا يأتي في أولها سكون أو سكون مركب مثل (א- בי- ך) ويطلق على المقطع المخطوف الاسم " יתד وتد " وغير المخطوف اسم " תנועה حركة " وهنا لا يوجد فرق بين المقطع المفتوح والمقطع المغلق . ويستخدم عند وزن الشعر للإشارة إلى الحركة بالعلامة – فوق المقطع المتحرك مثل אַב- רָ- הָם אָ- בִי- נוּ ، ويشار إلى الوتد بالعلامة ◡ (نصف دائرة ، فتحتها إلى أعلى) مثل : שְׁמר ، עֲשה ، הָבָא . والعمود القصير هو الذي يتكون من مقطعين ، والطويل هو ما يتكون من ثلاثة مقاطع . واستخدم للأعمدة الثلاثة

القصيرة الكلمات : פו -עָלים פְּעו- לים נִפְ-עָל

وللأعمدة الأربعة الطويلة :

מִתְ- פַּ-עֲלים מְפָ- עָ- לים פְ- עָלו- לים נִפְ- עָ- לים .

ويستخدم ديفيد يلين الفقرة الأولى من الإصحاح التاسع من سفر الأمثال للإشارة إلى أنواع الأعمدة السبعة ، مع استبدال كلمة " חכמה الحكمة " بكلمة" שירה الشعر " ، فيقول :

שירה בנתה ביתה חצבה עמודיה שבעה

بنى الشعر بيته نحت أعمدته السبعة

بينما كان لشتراوس تقسيم آخر وذلك على النحو التالي :

١- الأعمدة القصيرة :

נִפְעָל	– –
פְּעולים	◡ – –
מְפוּלָלים (وهو الوحيد الذي يتكون من نصفي حركة)	– ◡ – ◡ – –
פועלים	– ◡ –

٢- الأعمدة الطويلة :

מְפֹעלים	◡ – – –
פֲעלולים	– ◡ – – –
מִתפַעלִים	– ◡ – – –

٣- الأعمدة المقطعة :

- פָל	—
- פְעֹל	◡ —

- راجع : דוד ילין : תורת השירה הספרדית . מהדורה שלישית.הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס . ירושלים . תשל"ח . עמ' ٤٣- ٤٥.

- אריה ל . שטראוס . בדרכי הספרות . עמ' 36 .

٣٠ - אליטרציה : الجناس الحرفي . وهو تجانس الحروف الأولى لكلمتين أو أكثر بحيث تشكل تشابها في جـرس الأصوات . ويأتي الجناس كاملا " צמוד שלם " مثل ما جاء في بركة نوح لبنيه :

יפתח אלהים ליפת ليفتح الرب ليافث (التكوين ٩ : ٢٧) .

وفي قصيدة دبـوره : בימי שמגר בן ענת – בימי יעל ، חדלו ארחות، והלכי נתיבות ילכו ארחות עקלקלות - "في أيام شمجر بن عناة في أيام ياعيل استراحت الطرق وعابرو السبيل سـاروا في مسالك معوجة " (القضاة ٥ : ٦) . وهناك أيضا الجناس الذي يختلف في الكتابة أي تتساوى الكلمتـان في نطقهما وتختلفان في الكتابة مثل : שריך סוררים وزراؤك متمردون (إشعيا ١ : ٢٣) وهـو جنـاس اشتقاقي . وكذلك נדי ספרת אתה، שימה דמעתי בנאדך הלא בספרתך . تيهاني راقبت . اجعل أنت دموعي في زقك . أما هي في سفرك (المزامير ٥٦ : ٨) وهناك جناس بين كلمـتين فيهمـا حرف مختلف مثل : מחקה ראשו ומחצה سحقت رأسه وشدخت (القضاة ٥ : ٢٦) . والجناس المقلوب أي بتغيير عكسي لترتيب الحروف مثل : צרי רצין أخصام رصـين (إشـعيا ٩ : ١١) . وينطلق هذا الجناس المقلوب من تلقاء نفسه في صرخة عيسو على خديعة يعقـوب : את בכרתי לקח ، והנה עתה לקח ברכתי أخذ بكوريتي وهوذا الآن قد أخذ بركتي (التكوين ٢٧ : ٣٦) . وهنـاك الجناس الاشتقاقي הצמוד הגזרי وهو جناس فيه الكلمتان المتجانستان يعودان إلى جـذر واحـد أو إلى جذور متقاربة مثل : ושלח את בעירה ובער وسرّح مواشيه فرعت ... ٠ الخروج ٢٢ : ٥) وينسب إلى هذا النوع من الجناس كل تبريرات أسماء الأعلام والتفسيرات التي أعطيت لها من آدم الأول الذي خلق من האדמה الأرض وحواء زوجه أم كل حي .

אדם ــــ אדמה ؛ חוה ــــ חי ؛ وكذلك نجد عيسو أخي يعقوب يصـرخ في غضـب : הכי קרא שמו יעקב ויעקבני זה פעמים ألا إن اسمه دعي يعقوب . فقد تعقـبني الآن مـرتين " (التكوين ٢٧ : ٣٦) ، فقد أعطي له هذا الاسم بعد أن خرج ويده قابضة بعقـب عيسـو : וידו אוחזת בעקב עשו ويده قابضة بعقب عيسو (التكوين ٢٥ : ٢٦) ، ويوجد أيضا نوع من الجناس يطلق عليـه הצמוד הנוסף והנפחת أي الجناس المضاف والناقص وفيه إضافة في بداية الكلمة المتجانسة مع الكلمة الأخرى مثل : וגיד ברזל ערפך ואגיד לך מאז وعضل من حديد عنقك ...... أخبرتك منذ زمان " (إشعيا ٤٨ : ٤ — ٥) ؛ ومثل : עזי ומעזי عزّي وحصني (إرميـا ١٦ : ١٩) ، להבת שלהבת لهيب ملتهب (حزقيال ٢٠ : ٤٧) ؛ בוקה ומבוקה ומבלקה فراغ وخلاء وخراب (نـاحوم ٢ : ١١) ؛ أما الجناس الناقص أي يوجد نقص في الكلمة الثانية المتجانسة عن الكلمة الأولى

مثل :

- או נשבר או נשבה أو انكسر أو نهب (الخروج ٢٢ : ٩). -
- פחד ופחת ופח رعب وحفرة وفخ (إشعيا ٢٤ : ١٧) .
- בטחו ביהוה עדי עד توكلوا على يهوه إلى الأبد (إشعيا ٢٦ : ٤) .

وبالإضافة إلى ذلك يكثر في الشعر المقرائي استعمال زوج من الحروف التي تتكرر في الكلمات المتجاورة وأكثر من ذلك في حروف منفصلة ، حيث توجد فقرات شعرية نشعر عند قراءتها بالتأكيد على حرف يأخذ في

التكرار عدة مرات ويسيطر على الفقرات كلها وأكثر الحروف استعمالا هي الراء واللام وأحيانا الميم والشين ومن أشهر الأسفار المشهورة بهذه الظاهرة : إشعيا وأيوب والمزامير.

راجع مزيدًا من المعلومات عن هذه الظاهرة في كتاب : דוד ילין.כתבים נבחרים. (ב). לתורת המליצה בתנך והשירה העברית בספרד. קרית ספר.ירושלים תרצ"ט.עמ' 107-134 .

٣١-على الرغم من كثرة الباحثين الذين كتبوا في إشكالية الوزن في الشعر العبري القديم إلا أن أغلبهم لم ينجح في كشف قوانين محددة وشاملة ومستفيضة للوزن في الشعر العبري القديم ، ومن أبرز هؤلاء " يوسف بن متتياهو " الذي يرى أن بناء " قصيدة البحر- שירת הים " (الخروج ١٥ : ١- ٢١) قد جاء على منوال اليكزاميتر اليوناني (أي ستة إيقاعات في كل سطر شعري) ، ولكن يبدو أن هذا الرأي كان يهدف إلى رفع شأن الشعر في العهد القديم وعلو شأنه في نظر القراء اليونانيين ؛ وقد بحث أيضا ربي عزريا من الأدوميين عن الوزن في الشعر المقرائي وذلك في كتابه " מאור עינים نور العيون " وكذلك ربي موشيه بن مناحم في "נתיבות השלום سبل السلام " في فصل بعنوان : " מענין השיר ואיכותו בספרי הקדש عن مسألة الشعر وجودته في الأسفار المقدسة " ؛ وبالإضافة إلى ذلك فقد بحث كثير من العلماء المحدثين هذا الموضوع ، ولكنهم من أجل تأسيس نظرياتهم اضطروا لإحداث تغييرات كثيرة في النصوص ، وقد استعرض الدكتور محمد القصاص هذه النظريات في إيجاز بليغ فتعرض لنظرية القديس جيروم الذي يرى أن الشعر العبري يسير بالضبط على النسق الذي يسير عليه كل من الشعر الإغريقي واللاتيني.... بينما يرى روبرت لاوث (١٧٥٣) أن الشطر العبري يقوم على وزن يتمشى مع نظام التقابل ، ويقرر أنه من العسير في الوقت الحاضر أن نحدده تحديدا دقيقا .... بينما يقول الأستاذ " لي هير " بفشل هذه النظرية ...ويقرر أن العبريين كالسريانيين يعتمدون على مجرد عدد المقاطع ويقول : " يقوم الوزن في الشعر العبري على مبدأ بسيط جدا ، وهو أنه يعنى بعدد المقاطع دون أي اعتبار لحجم كل مقطع ، ثم يجمعها في عدد زوجي دائما ، وقد يراعي النبر في بعض الأحيان ، ويجمع بين تقابل الأفكار وتقابل العبارات في شطري البيت الواحد ، ويرص الأبيات المختلفة في القطعة الواحدة دون نظام معين .... " ويعتمد كذلك " جوستاف بيكل " على هذا التشابه نفسه بين الشعرين السرياني والعبري ، ويسلم الأب " جيتمان " بهذه النظرية في أساسها ، ولكنه يدخل عليها بعض التعديلات لكي يتجنب التغييرات الكثيرة التي اضطر " بيكل " إلى إدخالها في النصوص ... هذا بينما يعتبر الأستاذ " يوليوس لي " أن وحدة الوزن تنحصر في نبر الكلمة ، وبعض الكلمات تحتوي على أكثر من مقطع منبور ، فكل مقطع منبور يكوّن مع المقاطع السابقة غير المنبورة والمقطع التالي الذي ينخفض فيه النبر وحدة وزنية . وليس لعدد المقاطع غير المنبورة أية أهمية ، بمعنى أن كل كلمة تتكون من مقطع واحد منبور ، يمكن أن تحلّ في الوزن محلّ سلسلة بأسرها من المقاطع .... ويقرب من هذه النظرية نظرية الأستاذ " هوبرت جرم " التي تقوم أيضا على أساس النبر وإن اختلفت عنها في التفاصيل ، كما تعرض كل من الأساتذة " ماير لامبيتر " و " إدوارد سيفرز " و " نيفار شليجل " لهذا الموضوع إلا أنهم أجروا على النصوص من ضروب التعديل والتغيير ما قطع الصلة بينها وبين أصلها الأول... وهكذا لا يتفق الباحثون على قاعدة محددة يقوم عليها الوزن داخل

الفقرة الشعرية في العهد القديم ، و لم يعرفوا إذا ما كان عدد المقاطع أم حجمها أو نبرها هو الأســـاس الـــذي يتحكم في بناء هذا الوزن.

راجع – דוד ילין : תורת השירה הספרדית . עמ' 14 .

– מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא . מהדורה שניה מתוקנת ומורחבת יהושע אורנשטין . הוצאת ספרים ، יבנה ، בע"מ, ת"א, תשל"ח 1978 עמ' 132 .

– د. محمد محمد القصاص . الشعر في الآداب السامية . الكتاب الأول .الشعر العبري. ص ١٩ – ٢٢ .

٣٢-המקף المقيف : وهي عبارة عن خطيط أفقي يوضع من أعلى بين كلمتين أو أكثر مـــع وجـــوب الاقتصار على نبرة واحدة مثل כל –אדם كل إنسان (اللاويين ١٦ : ١٧) والمقيف معناها الوصلة أو الرابطة أو الصلة وهي علامة الغرض منها ربط أو وصل الكلمة بأختها وهـــذا يتطلب تقصير الحركة الطويلة الواقعة قبلها مباشرة بسبب انتقال النبر إلى الكلمة الأخيرة مثل :

תמשל – בו تســـــود عليها . (التكوين ٤ : ٧) .

راجع في ذلك : د . ألفت محمد جلال . النبر في العهد القديم . ص ٢٦ .

٣٣- מבוא לספר תהלים . ספר ראשון . עמ' XXXV

٣٤- מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא. עמ' 132- 133

٣٥- מבוא לספר תהלים . ספר ראשון . עמ' XXXV

٣٦-أحيانا توجد هذه الخاصية في الشعر العبري القديم : مثل :

לולי חרשתם בעגלתי لو لم تحرثوا على عجلتي לא מצאתם חידתי لما وجدتم أحجيتي (القضاة ١٤ : ١٨) ومثل :

ונתקה את מוסרותימו لنقطع قيودهم

ונשליכה ממנו עבותימו ولنطرح عنا ربطهم .

(المزامير ٢ : ٣)

ومثل : לבבתני באחת מעיניך أسرت قلبي بإحدى عينيك

באחד ענק מצורניך بقلادة واحدة من عنقك

(نشيد الأناشيد ٤ : ٩)

لكن هذا الجرس الصوتي المنتظم والمتساوي لم يأت إلا مصادفة وربما أيضا غير مقصود . שם. שם .עמ' XXXVII .

٣٧- يعتبر دوناش بن لبراط (٩٢٠ – ٩٩٠) أول من اتّبع الوزن الكمّي في الشعر العبري الأندلسي ، وهو يهـــودي مغربي من أصل بابلي ، انتقل من مراكش إلى الأندلس ، وكان تلميذاً لسعديا الفيومي . وقد أحـــدث ثـــورة هائلة في الشعر العبري استمرت مئات السنين ، وذلك عندما نقل الوزن والقافية من الشعر

العربي إلى الشعر العبري .

– דוד ילין . תורת השירה הספרדית . עמ' 16 .

٣٨- أراد شعراء الهسكلاه (حركة التنوير) التحوّل إلى الوزن السكندري الفرنسي، الذي يعتبر وزنًا كميًّا من ناحية معيّنة... فهو في حقيقته وزنا نغميا سيلافيا (نغمي كمّي) ، فهو يحصي خمسة أو سبعة أو أحد عشر من المقاطع الطويلة أو القصيرة بدون ترتيب محدد ، إلا أنه يوجد دائما في نهاية السطر وحدة وزنية طراخيئيه (أي مقطع واحد طويل وواحد قصير) وهذا الوزن شائع في اللغة الفرنسية ، التي لا تعرف المقاطع الطويلة والقصيرة بشكل واضح ، وإنما تتدفق كسلسلة أمواج خفيفة ؛ لكن في العبرية – التي لم توفق بين مقاطعها المنبورة وغير المنبورة ، أوجد فيها هذا الإحصاء الآلي انطباعا مصطنعًا، وحيث إنه لا يوجد في هذا الوزن أي جمال موسيقي، فلم يجد له مكانا في الشعر العبري . أما حيل بياليق فقد ترك الوزن النغمي السيلافي وانتقل إلى الوزن النغمي. وقد تأسس هذا الوزن في الأدب الأوربي في عصر النهضة . وقد عرف هذا الوزن طريقه إلى الشعر العبري في القرن التاسع عشر بعد أن أصبح مقبولا في الشعر الأوربي باختلاف بلدانه ، باستثناء اللغات الرومانية . وقد أراد شعراء النهضة والباروك (مذهب فني يتسم بشدة الألوان وغرابتها . بلغ أوجّه في إسبانيا في القرن السابع عشر) الذين أسسوا الوزن النغمي من الناحية النظرية ، أن يربطوا هذا العمل بإحياء الأشكال القديمة وصبغها بروح النهضة . وقد كان مفكرو هذا العصر محتاجين للتوفيق بين الوزن الكمي القديم والوزن النغمي . ولذلك أخذوا النبر النغمي الخاص بالشعر الشعبي والأشكال الوزنية المترية الخاصة بالشعر اليوناني والروماني القديم وحولوا المقاطع الطويلة إلى مقاطع أكثر نبرا ، والمقاطع القصيرة إلى مقاطع أقل نبرا . ويمكن تحديد الأشكال المترية (الوحدات الوزنية) المهمة في الأشكال الآتية :

١- יאמבוס في الشعر القديم : مقطع واحد قصير وواحد طويل

٢- טרוכיאוס في الشعر القديم : مقطع واحد طويل واحد قصير

٣- אנאפסט في الشعر القديم : مقطعان قصيران وواحد طويل

٤- דאקטילוס في الشعر القديم : مقطع واحد طويل واثنان قصيران

٥- אמפיבראכוס في الشعر القديم : مقطع واحد قصير ، وواحد طويل وواحد قصير. وواقع الأمر أن الشكل المتري لم يتغير والياميوس ظل كما هو، والتروخياوس كما هو وأضيف إليه فقط النغمة النبرية، فعن طريق وضع النبرة يضاف إلى المقطع المنبور أيضا نبرٌ كمّيٌ معينٌ (فهم يطيلون أكثر في قراءة المقطع المنبور ، ويقصرون في المقطع الأقل نبرًا) . ويمكن إضافة مقطع أقل نبرا إلى الياميوس والأنابسط لتكوين النهاية القصيرة (סיום נשי – أي نهاية السطر الشعري بمقطع أقل نبرا) ؛ وإضافة مقطع منبور إلى تروخياوس والداكتيلوس لتكوين النهاية الطويلة (סיום גברי – أي نهاية السطر الشعري بمقطع منبور) . ويطلق على الياميوس والأنابسط في كل اللغات ، اسم משקלים יורדים أوزان هابطة ، وفي اللغة العبرية تم استبدال هذين المصطلحين ، تحت تأثير قواعد اللغة ، إلى מלעיל ומלרע أي منورة الصدر ومنبورة العجز

انظر – אריה ל .שטראוס .בדרכי הספרות . עמ' 39 -40 .

٣٩- מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא .עמ' 133- 134.

٤٠- מבוא לספר תהלים .עמ' XLI .

٤١- שם.שם. עמ' XLI .

٤٢- لمزيد من التفاصيل راجع : الفصل الأول من الكتاب .

٤٣- אריה ל .שטראוס .בדרכי הספרות . עמ' 35 .

٤٤- د. ليلى إبراهيم أبو المجد. الإيقاع الشعري . دراسة صوتية مقارنة بين بحور العربية والعبرية. مركـز الدراسـات الشرقية . جامعة القاهرة . سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية . العدد (٦) القاهرة ٢٠٠٢ م. ص ٣ .

٤٥- المرجع السابق. ص٢.

٤٦- A Driver : Music and Movement .Oxford university press . London 1979.p.48.

٤٧- دني شاكر. أميمة أمين. كتاب المعلم. مطابع الأهرام التجارية . القاهرة ١٩٧٢. ص٦.

٤٨- الوتد المفروق. وهو ما تكون من سبب خفيف مضافا إليه متحرك (/ ٥ /) (د نْ دَ) وهو نوع من التوزيع النغمي لكسر الرتابة .د . ليلى إبراهيم أبو المجد. الإيقاع الشعري . ص ٤٠.

٤٩- السيد محمد البحراوي . البنية الإيقاعية في شعر السياب . مجلة فصول . المجلد الرابع . العدد الثاني. الهيئة المصـرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤ . ص٣١٤.

٥٠- د. إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. ط٥.القاهرة. ١٩٧٥. ص ١٧٥.

٥١- מבוא לספר תהלים . עמ' XXVI .

٥٢- د. العربي حسن درويش: أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر. الهيئ المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٧. ص ١٩١.

٥٣- מבוא לספר תהלים . עמ' XXVI.

٥٤- الإتناح ֑ توضع تحت آخر مقطع به نبرة من القسم الأول من الفقرة ، فهي تقسم الفقرة إلى قسـمين ، وتعتبر ثاني أكبر علامة وقف في الفقرة ، والإتناح (في نظام النبرات الخاص بالأسفار الثلاثة الشعرية : المزامير والأمثال وأيوب ، الذي يعلو فيه الصوت وينخفض) بتقسيمها الفقرة إلى قسمين ، فإنها تبرز بذلك التقابـل المتبع في الأسلوب الشعري المقرائي .

راجع – د. ألفت محمد جلال . النبر في العهد القديم . القاهرة بدون تاريخ ص١٩

- מנחם סוליאלי ומשה ברכוז . לכסיקון מקראי . הוצאת דביר . תל אביב . הדפסה שניה תשל"ז . עמ' 325.

٥٥- שם .שם .עמ' 834.

٥٦- שם .שם .עמ' 835.

٥٧- לאה גולדברג . ليئة جولدبرج . شاعرة وأديبة عبرية ، ولدت في كوفنا بلتوانيا في ٢٩ / ٥ / ١٩١١ م لأب يعمل مشرفا في شركة للتأمين .. هاجرت وهي صغيرة مع أسرتها أثناء الحرب العالميـة الأولى إلى روسـيا . وعندما بلغت السابعة عادت إلى موطنها وأتمت فيه تعليمها الثاني وأكملت تعليمها العالي في جامعات كوفنا وبرلين وبون . وفي عام ١٩٣٥ هاجرت إلى فلسطين وقامت بالتدريس في إحدى المدارس الثانوية ، وانضمت إلى محرري جريدة " דבר دافار " ، واشتركت في تحرير جريـدة " דבר לילדים دافـار للأطفـال " واشتهرت بكتابتها للشعر وقصص الأطفال ، ومنذ عام ١٩٣٦ م ترأست قسم الأدب المقـارن في الجامعـة

العبرية بالقدس، ويتميز أسلوب شعرها بالحداثة واللغة الرمزية والبسيطة فآخر بيت شعر من قصيدتها " העץ الشجرة " مكتوب على الشعلة الموجودة في الحجرة المركزية بالكنيست ، كما حصلت على عدة جوائز أدبية ، ورصدت دار نشر " פועלים " عام ٢٠٠٠م جائزة سنوية باسمها في مجال أدب الطفل والشعر والنشر والترجمة ، كما أصدرت الحكومة الإسرائيلية طابع بريد يحمل صورتها . توفيت في القدس عام ١٩٧٠ . وبعد وفاتها منحتها الحكومة الإسرائيلية جائزة إسرائيل للآداب .

راجع : אוריאל אופק . אנציקלופדיה לספרות ילדים . מסדה 1970.עמ' 169 .

٥٨- ترجمة الأبيات :

يوم أصبح كالسور بيننا إهانة صغيرة عنها سكتنا
إحساس في القلب خنقنا إساءات في صمت حملنا
وكل نظرة مهانة ، ستصير أمامنا لنا وفيها الكوابيس جمعتنا
وآباء غرباء أحببنا دردار وشوكة كل حفنة أرض في
يوم سنقف فيه غريب أمام غريب منهوبو المستقبل غُدر بهم في الماضي
كيف ستتقابل أعيننا اليائسة إلى كل ما فعلناه منذ أمد بعيد
وإلى اليوم الذي شهد ألوان قوس قزح المتنوعة نمد يدنا ولم نجد شيئا

٥٩- تدل العلامات الإيقاعية على المعاني الآتية :

- = مقطع منبور
- = مقطع منبور قليلا
- ‹ وفي نهاية الشطر $ = وقفة خفيفة
- / = وقفة متوسطة
- // = وقفة طويلة

راجع : אריה ל .שטראוס .בדרכי הספרות . עמ' ٤٥

٦٠- שם .שם .עמ' 45 .

٦١- وهي بالعبرية משפט אחוי أو מאוחה جملة مردفة أو جملة معطوفة . وهي جملة ترتبط بجملة أخرى بأداة ربط أو بالتجاور دون أداة ربط مع إخفاء التنغيم عند نهاية الجملة الأخيرة.
د. سعيد عبد السلام العكش . معجم مصطلحات النحو العبري . ص ١٠٨.

٦٢- وهي بالعبرية משפט עקרי وتدعى أيضا משפט ראשי . أي جملة رئيسة وهي جملة تحضن جملة تابعة لتشكل الاثنتان معا جملة مركبة وتدعى الجملة الرئيسة أيضا جملة مستقلة .

— المرجع السابق . ص ١١٣ .

٦٣- אריה ל .שטראוס .בדרכי הספרות . עמ' 45.

٦٤- שם. שם. עמ' 48- 49 .

٦٥- ترنيمة المصاعد. وهي من مزامير داوود وتتألف من ١٥ مزمورا أو أنشودة. وتبدأ من المزمور (١٢٠) وحتى المزمور (١٣٤) .

٦٦-البيت الشعري הבית : لا ينقسم شعر العهد القدم إلى أبيات ذات عدد متساو من السطور (أربعة أو ستة أو ثمانية)، حيث يتم تحديد حجم الأبيات وفقا لمضمونها أو وفقا للوحدة التقابلية الواحدة والتي يطلق عليها اسم (חרוז)، ولذلك هناك أبيات من وحدتين متقابلتين فقط (شطرتين أو خمس شطرات) وهناك وحدات تقابلية تكوّن معا بيتًا واحدًا. فعلى سبيل المثال في قصيدة البحر توجد ثلاث وحدات تقابلية ذات بناء خاص (الخروج ١٥ : ٦ ، ١١ ، ١٦) ويوجد في الوحدات الثلاثة تقابل متكرر : " ימינך יהוה – ימינך יהוה ؛ מי כמוך - מי כמוך ؛עד יעבור - עד יעבור يمينك يا يهوه – يمينك يا يهوه ؛ من مثلك- من مثلك ؛ حتى يعبر – حتى يعبر " . وتقسم هذه الوحدات التقابلية إذًا قصيدة البحر إلى أربعة أبيات، أما الـ חרוזים بالمفهوم الحديث فهي القوافي أي انتهاء الأسطر الشعرية بجرس واحد ، وهي لا تشكّل عنصرًا فنيًا مميزًا في الشعر العبري القدم، وتوجد فقط في مواضع قليلة، على سبيل المثال : التكوين ٤ : ٢٣ ؛ القضاة ١٤ : ١٨ ؛ المزامير ٦ : ٢ ؛ ٨ ك ٤ — ٥ ؛ ١٠٣ : ٣ ؛ ١١٦ : ٧ ؛ ١٤٤ : ٣ ، ٦ ، ٩ ، وغيرها . راجع מנשה דובשני . מבוא כללי למקרא . עמ' 130.

٦٧- يعتبر هذا التعبير كصيغة متنقلة "נוסחה נודדת " في عدة مزامير ، وتتغير وظيفته من موضع لموضع، فقد ذكر في الفقرتين الأولى والثانية من المزمور ١٢٩ :

רבת צררוני מנעורי – יאמר נא ישראל

רבת צררוני מנעורי – גם לא יכלו לי

كثيرا ما ضايقوني منذ شبابي ، ليقل إسرائيل

كثيرا ما ضايقوني منذ شبابي ، لكن لم يقدروا عليّ .

هنا كما في المزمور (١٢٤) يستعمل هذا التعبير ، كإنما ليقدم سببا للعزة في افتتاحية القصيدة، لكن لا تستطيع الجملة الاعتراضية " יאמר נא ישראל ليقل إسرائيل " أن تخلق أو تقوّي من التوتر ، لأن الجملة السابقة لها : " רבת צררוני מנעורי كثيرا ما ضايقوني منذ شبابي" كاملة من الناحية البنائية والمنطقية ولا تحتاج إلى تكملة .

راجع : אריה ל .שטראוס .בדרכי הספרות . עמ' 80.

٦٨-אנפורה : تكرار الصدارة : أي تكرار كلمة أو كلمات في أوائل جمل متعاقبة لغرض بلاغي مثل : איה סופר ، איה שוקל ، איה סופר את המגדלים أين الكاتب أين الجابي أين الذي يعدّ الأبراج . (إشعيا ٣٣ : ١٨) . د. سعيد عبد السلام العكش . معجم مصطلحات النحو العبري. ص ١٧ .

٦٩-אריה ל .שטראוס .בדרכי הספרות . עמ' 81 .

٧٠-من المناسب أن نحدّد الفرق بين الوزن والإيقاع ، عندما نقارن بين قصيدتين لحاييم نحمان بياليق :

الأولى : " הכניסיני תחת כנפך أدخليني تحت جناحك " والثانية: לא ביום ולא בלילה لا نهارا ولا ليلا ... " فوزنهما متساو : أربعة طروخيايم (مقطع واحد طويل وواحد قصير) . أما من ناحية الإيقاع فهما مختلفان تماما . فالقصيدة الأولى بطيئة وثقيلة ، أما الثانية فخفيفة و راقصة . שם .שם .עמ' 86 -87.

٧١-שם .שם .עמ' 88 .

٧٢-שם .שם .עמ' 88 .

المصادر والمراجع العربية :

المصادر :

ـــ القرآن الكريم.

ـــ العهد القديم.

المراجع:

١) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد. ط ٥. دار الجبل . بيروت ١٩٨١.

٢) ابن معصوم : أنوار الربيع : تحقيق شاكر هادي . ط١ . جـ ١ . القاهرة ١٣٨٨ هـ .

٣) ابن منظور . لسان العرب . دار المعارف . القاهرة بدون تاريخ .

٤) أبو الحسين احمد ابن فارس ابن زكريا اللغوي : مجمل اللغة جـ٣ . دراسة وتحقيق زهير عبد المحسن سلطان . مؤسسة الرسالة . بيروت ط ٢ . ١٩٨٦.

٥) ألفت محمد جلال : النبر في العهد القديم . القاهرة بدون تاريخ .

٦) جرجي زيدان ـــــ الفلسفة اللغوية . دار الجبل . بيروت ط ١ ١٩٨٢م .

٧) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية . جـ ١ . منشورات دار مكتبة الحياة بيروت . ط٢ ١٩٧٨ .

٨) حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم محمد بن الحسن) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخواجة . المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية بتونس . ١٩٦٦م .

٩) حاييم نحمان بياليق . نخبة من شعره ونثره . نقل إلى العربية بقلم راشد حسين . دار النشر " دفير " تل أبيب ١٩٦٦ .

١٠) دن شاكر وأميمة أمين . كتاب المعلم مطابع الأهرام التجارية القاهرة ١٩٧٢م.

١١) رشيد عبد الرحمن العبيدي : معجم مصطلحات العروض والقوافي . جامعة بغداد ط ١ . ١٩٨٦.

١٢) ستيفن أولمان . دور الكلمة في اللغة . ترجمه وقدم له وعلق عليه د. كمال محمد بشر . مكتبة الشباب . ط٢ القاهرة ١٩٦٩ .

١٣) سعيد عبد السلام العكش . معجم مصطلحات النحو العبري . دار الكتاب القاهرة ١٩٨٨م .

١٤) سعيد عطية على . التعديد والرثاء في العهد القديم . مجلة الدراسات الشرقية . العدد (١٥) يوليو ١٩٩٥م .

١٥) سيت لويد . الرافدين : موجز تاريخ العراق منذ أقدم العصور حتى الآن . نقلة إلى العربية . طه باقر ، بشير فرنسيس . بدون تاريخ .

١٦) السيد محمد البحراوي . البنية الإيقاعية في شعر السياب . مجلة الفصول . المجلد الرابع العدد الثاني . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٤م .

١٧) الشيخ احمد رضا . معجم متن اللغة . المجلد الأول . دار مكتبة الحياة ببيروت ١٩٥٨ .

١٨) صلاح عبد الصبور .قراءة جديدة لشعرنا القديم .منشورات اقـرأ . بيروت١٩٨١م .

١٩) عباس محمود العقاد : بحوث في اللغة والأدب . مكتبة غريب . مصر ١٩٧٠ .

٢٠) عبد العزيز موافي . مفهوم أدب الحرب وإشكاليات التعبير . مجلة الثقافة الجديدة العدد ١٦١ . القاهرة ٢٠٠٣ .

٢١) عبد المجيد عابدين : الأمثال في النثر العبري القديم مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى . مكتبة مصر . ط١ بدون تاريخ .

٢٢) عبد الوهاب محمد المسيري بالاشتراك مع سوسن حسن : موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية . مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام . القاهرة ١٩٧٤ .

٢٣) العربي حسن درويش . أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧م .

٢٤) على بن خلف : مواد البيان ـــ مخطوط ، منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية في إطار جامعة فرانكفورت ١٤٠٧ هـــ .

٢٥) فؤاد حسنين على : من الأدب العبري . جامعة الدول العربية . معهد الدراسات العربية العالمية . القاهرة ١٩٦٣ .

٢٦) قاموس الكتاب المقدس . من منشورات مكتبة المشعل بيروت . ط ٦ ١٩٨١م.

٢٧) قدامة ابن جعفر : نقد الشعر . تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي . ط١ مكتبة الكليات الأزهرية ١٩٨٧

٢٨) كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي . جـ١ . نقله إلى العربية د / عبد الحليم النجار . دار المعارف بمصر . ط٢ . بدون تاريخ .

٢٩) ليلى إبراهيم أبو المجد . الإيقاع الشعري . دراسة صوتية مقارنة بين بحور العربية والعبرية . مركز الدراسات الشرقية .جامعة القاهرة .سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية . العدد (٦) القاهرة ٢٠٠٢م .

٣٠) مجد الدين محمد ابن يعقوب الفيروز آبادى . القاموس المحيط جـ ٤ . بدون تاريخ .

٣١) محمد عطية الإبراشي : الآداب السامية . دار الحداثة . ط٢ . بيروت ١٩٨٤ .

٣٢) محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية . مكتبة الخانكي بمصر ١٩٧٧ .

٣٣) محمد محمد القصاص : الشعر في الآداب السامية . الكتاب الأول ، الشعر العبري . مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة بدون تاريخ .

٣٤) مصطفي ناصف : نظرية المعنى في النقد الأدبي . دار الأندلس . ط٢ . لبنان ١٩٨١ م .

٣٥) المعجم الوسيط . ج ١ . ط ٣ . مجمع اللغة العربية . القاهرة ١٩٨٥ .

٣٦) نازك إبراهيم عبد الفتاح : النبرة في مجال الفونولوجيا فوق الجزئية السوبراسيجفتية في اللغة العبرية .مجلة الدراسات الشرقية . العدد (٢٠) يناير ١٩٩٨م .

٣٧) نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم . في الحضارة المصرية القديمة دار المعارف الطبعة الثانية القاهرة . ١٩٦٦م .

٣٨) هـ . ب . تشارلتين . فنون الأدب . تعريب زكي نجيب محمود .لجنة التأليف والترجمة والنشر . ط٢ . القاهرة ١٩٥٩م .

٣٩) يحيى العلوي : الطراز جـ٢ . دار الكتب العلمية . بيروت ١٤٠٠ هـ .

٤٠) يوهان فك : العربية . دراسات في اللغة واللهجات والأساليب . نقله إلى العربية وحققه وفهرس له : د/ عبد الحليم النجار مكتبة الخانكي بمصر ١٩٥١م .

المصادر والمراجع العبرية :

المصادر :

- ספר תורה נביאים וכתובים .

المراجع :

1 – אורי אלגר : הדינאמיקה של התקבלת . הספרות . רבעון למדע הספרות . סדרה חדשה , כרך 1 , חוברת 2 (32) קיץ 1985 .

2- אנציקלופדיה אוצר ישראל . חלק תשיעי , בהוצאת שאפירא ואלנטין בשנת תר״ה לפ״ק .

3 – אריה . ל . שטראוס : בדרכי הספרות . מוסד ביאליק הדפסה רביעית. ירושלים . תשל״ו .

4 – גילת חזן–רוקם : הפסוק המקראי בפתגם , וכיטט מתוך : מחקרי ירושלים בספרות עברי . האוניברסיטה העברית בירושלים – המוכן למדעי היהודות . העורך עזרא פליישר . ירושלים תשמ״א.

5 – דוד ילין :תורת השירה הספרדית.מהדורה שלישית הוצאת ספרים ע״ם י״ל מאגנס , ירושלים , תשל״ח .

6 – לאה גולדברג : חמשה פרקים ביסודות השירה . הוצאת הסוכנות היהודית לארץ ישראל . המחלקה לעלית ילדים ונוער . ירושלים תשכ״ו .

7 – דוד ילין : כתבים נבחרים . ב . לתורת המליצה בתנ״ך והשירה העברית בספרד , הוצאת ועד היובל למלאת חמש ושבעים שנה לרבי דוד ילין , קרית ספר . ירושלים תרצ״ט .

8- יהודה ת . רדאי : על הכיאזם בסיפור המקראי . (בית המקרא) מס׳ 3 . ירושלים תשכ״ד .

9- יעקוב בזק : אור חדש על תהלים קמ״ה . סיני כרך פה . ירושלים תשל״ט.

10- יעקוב בזק :יסודות פיוגרטיביים בשירה המקראית . (הזהות) . כתב עת ליצירה יהודית , כרך א׳ . ירושלים . תשמ״א.

11- יעקב בזק : קינת דווד על שאול ו יהונתן . בית המקרא מס׳ כ״ז . ירושלים תשמ״ב .

12- יחזקאל קויפמן . תולדה האמונה הישראלית . כרך שני . ספר ראשון. הוצאת מוסד ביאליק . דביר . תל אביב . הדפסה תשיעית בדפוס " כתר " ירושלים . תשל " ו.

13 - מבוא לספר תהלים : ספר ראשון , מבואר על-ידי ש . ל . גורדון . דפוס קואוורטיבי . הפועל הצעיר ת״א : תש״ז.

14 - מ. ד. קאסוטו, מלים מקבילות בעברית ובאוגרית, לשוננו :16, הוצאת האקדימיה ללשון העברית תש״ז.

15- מ. ד. קאסוטו. שירת העלילה בישראל. כתב עת כנסת. (8) ירושלים תש״ג - תש״ד.

16 — מ. ד. קאסטו : ספרות מקראית וספרות כנענית. תרביץ. יג׳. רבעון למדעי היהודות, האוניברסיטה העברית, ירושלים תש״ב.

17- מ. וויס : המקרא כדמותו. מהדורה שלישית, מתוקנת ומורחבת.מוסד ביאליק. ירושלים תשמ״ז.

18- מנחם סוליאלי ומשה בריכוז. לקסיקון מקראי, כרך שני הוצאת דביר, תל אביב , הדספה שניה תשל״ו ערך קינה.

19 - משנה דובשני : מבוא כללי למקרא .מהדורה שניה הוצאת ספרים, יבנה, ירושלים. תשל״ח.

20 - מ. סיסטר : מבעיות הספרות המקראית .הוצאת הקיבוץ המאוחד וסמינר הקיבוצים סידרת. תל—אביב 1951.

21 - מ. צ. סגל : מבוא המקרא.ספר ראשון .הדפסה תשעית, הוצאת קריא-ספר בע״מ , ירושלים תשל״ז.

22 - נ. ה. טור-סיני : הלשון והספר. בעית יסוד במעמד הלשון ובמקורותיה בספרות . כרך הלשון . מוסד ביאלק . ירושלים תשז״ד.

23 - פרושי רבינו סעדיה גאון על התורה : ליקט תירגם והוסיף מבוא והערות: יוסף בכה״ר דוד קאפח. הוצאת מוסד הרב קוק. ירושלים תשכ״ג .

24- ש. א ליונשטאם. לתורת המבנה הכיאסטי במקרא . ספר ארובך . מאמרים בחקר התנ״ך . בעריכת ד״ר : א . בירם . קרית ספר .

25- שלמה דב גויטיין: עיונים במקרא. מהדורה שלישית מתוקנת. דפוס גוטנברג, צ. כסף ובניו בע"מ. ישראל תשכ"ז.

26 - ש. נ. קרמר: ההיסטוריה מתחילה בשומר. מרחביא. 1960.

المراجع الأجنبية:

1) A Driver: Music and Movement.Oxford university press. London 1979.
2) A. J. Johnson. Hebrew Conception of kingship. in S.H n. 3. Oxford. 1958.
3) A. Weiser. Das Psalmen, Gottingen. 1955
4) Barbara, Herrnstein – smith: Poetic lecture, Chicago: Up. 1968
5) Bernard W. Anderson. The Living world of the Old Testament. Fourth Edition. London Group. UK Limited. England 1988.
6) G. A. Smith. The Early Poetry of Israel. London 1910.
7) Georg. L. Robinson: leaders of Israel. A brief history of Hebrew, association press. new york 1920.
8) G. W. Anderson: A critcal Introduction to the Old Testament. Gerlard Duchworth Co. L. T. D. 3 Hewrtetta street. London.
9) Jams. L. Kugel: The Idea of Biblical Poetry. New Haven and London 1981.
10) J, Begsrich, H. Gunkle, Einleitung in die Psalmen, Gottingen- 1933.
11) L. Neve. The Common Use of tradition. by the author of psalm 46 and Ishaiah, ET 86 [1975].
12) M. D. KASOTO: Baal and Mot in the Ugaritic Texts, Israel exploration journal (12) 1962.
13) S. R. Driver, A Treatise on the Use of the tenses in Hebrew. Oxford - 1972.
14) Stenley Gevirtz. Pattern in the early Poetry of Israel. Chicago
15) T. H. Robinson: The Poetry of the O. T. London 1947.

الفهرست

إصدارات المركز :

اولا السلسلة الدينية والتاريخية

١- ظاهرة النبوة الإسرائيلية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٢- الحساب القومي	ترجمة أ.د / محمد محمود أبو غدير
٣- الشخصية الإسرائيلية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٤- الصهيونية الدينية	ترجمة أ.د / محمد محمود أبو غدير
٥- الحركة الصهيونية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٦- المجتمع الإسرائيلي	ترجمة د. / محمد أحمد صالح
٧- اسلام حقائق اور الزامات	ترجمة د. / يوسف عامر
٨- البعد الديني للصراع العربي الإسرائيلي	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٩- اتجاهات التراجم والتفاسير القرآنية في اللغة الأردية	تأليف أ.د / سمير عبد الحميد إبراهيم
١٠- الجنيزا والمعابد اليهودية في مصر	تأليف أ.د/محمد خليفة حسن والأستاذ النبوي سراج
١١- سياسة إسرائيل في طرد السكان العرب	ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح
١٢- الرموز الدينية في اليهودية	تأليف أ.د/ رشاد عبد الله الشامي
١٣- الجمهوريات الإسلامية في آسيا الوسطى الحاضر والمستقبل	تأليف أ.د/ أحمد فؤاد متولي ، ود. هويدا محمد فهمي
١٤- المشكلة الكردية	ترجمة وتعليق / أ.د محمد علاء الدين منصور
١٥- الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي	تأليف أ.د/ محمد محمود أبو غدير
١٦- الأقليات المسلمة والصراعات في الكومنولث	تأليف د. / هويدا محمد فهمي
١٧- مستوطنة معالية أدوميم وانتهاك حقوق الإنسان الفلسطيني	ترجمة د. / عبد الوهاب محمود وهب الله
١٨- يهود مصر «دراسة في الموقف السياسي»	تأليف د. / محمود عبد الظاهر .
١٩- فلسفة الحرب في الفكر الديني الإسرائيلي	تأليف أ.د/ محمد جلاء إدريس
٢٠- التركمان بين الماضي والحاضر	ترجمة أ.د/ عبد العزيز محمد عوض الله
٢١- اليهودية	تأليف أ.د. محمد بحر عبد المجيد .

٢٢- حرب أكتوبر وأزمة المخابرات الإسرائيلية — ترجمة من العبرية أ.د. محمد محمود أبو غدير.
٢٣- مستقبل الصراع على فلسطين — تأليف د.عبد الله بن عبد الرحمن الربيعى
٢٤- الحياة الحزبية فى تركيا — تأليف أ.د. / عبد العزيز عوض
٢٥- دراسات فى جنيزا القاهرة — ترجمة أ. النبوى جبر سراج
٢٦- فيروس التعصب — ترجمة أ.د./ عبد الوهاب وهب الله
٢٧- اليهودية العلمانية — ترجمة د. / أحمد كامل راوى
٢٨- علاقة الإسلام باليهودية رؤية إسلامية فى مصادر التوراة الحالية — تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
٢٩ - التطور الديمقراطى فى تركيا الحديثة والمعاصرة — تأليف أ.د/ الصفصافى أحمد المرسى
٣٠- المكابيون الثالث والرابع — ترجمة وتقديم وتعليق أ.د/ أوفيليا فايز رياض، مراجعة وتقديم أ.د/ محمد خليفة حسن
٣١ - الانتهاكات الإسرائيلية لحقوق الفلسطينيين — ترجمة د. نجلاء رأفت سالم
٣٢ - اليهودية : رؤية فى الصراع بين العلمانية والدين — ترجمة د. أحمد كامل راوى
٣٣ - القوة المدنية الشاملة فى إسرائيل - تحليل للإحصاء السنوى الإسرائيلى ٢٠٠٤ . — ترجمة وتحليل : د. عبد الغفار عفيفى الدويك

ثانيا: السلسلة الأدبية واللغوية

١- جامع التعريب — تحقيق وشرح نصوص أونال قره أرسلان
٢- أدب المهجر الشرقى — تأليف د. / محمد عبد الرحمن الربيّع
٣- الكلام والفكر والشيء — ترجمة د. / محمد صالح الضالع
٤- قاموس المختصرات العبرية — إعداد د. / شعبان محمد سلام
٥- الموازنة بين اللغة العبرانية والعربية — نقله إلى العربية د./ أحمد محمود هويدى
٦- حكايات أيسوبوس — ترجمة ودراسة د./ صلاح محجوب
٧- المسرح الإيرانى — تأليف / د. عبد الوهاب علوب .
٨- الأدب الفارسى عند يهود إيران — ترجمة / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم
٩- معجم المصطلحات الفلسفية — إعداد / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم
١٠- الشخصية الفلسطينية فى القصة العبرية القصيرة — تأليف أ.د/ محمود على صميدة
١١- التغيير المعجمى عند الجواليقى — تأليف د/فاطمة عبد الرحمن رمضان حسين
١٢ - ضمير الشأن مسائله ومواطنه — تأليف د / طيبة صالح الشذر

١٣ - المعجم التأصيلى للفعل الناقص فى اللغات السامية — إعداد أ.د. عمر صابر عبد الجليل
١٤ - النظام الصوتى للغة العبرية دراسة وصفية — تأليف د. حامد سعد الشنبرى
١٥ - قضايا لغوية مقارنة بين الفارسية والعربية — تأليف أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم
١٦ - النظام الصـوتى فى اللغـتـين العـربيـة والعـبـرية دراسـة وصفية تطبيقية مقارنة — تأليف د. حامد سعد الشنبرى
١٧ - قضايا إسرائيلية - صهيونية فى الأدب العبرى الحديث — تأليف أ.د. عبد الخالق عبد الله جبة
١٨ - جيل يبحث عن هوية — تأليف أ.د. زين العابدين محمود أبو خضرة
١٩ - معجم المصطلحات التلمودية — ترجمة وتعليق د. مصطفى عبد المعبود سيد

ثالثا : فضل الإسلام على اليهود واليهودية

١- اليهود فى ظل الحضارة الإسلامية — تأليف أ.د/ عطية القوصى
٢- التأثيرات الإسلامية فى العبادة اليهودية — ترجمة أ.د/ محمد سالم الجرح
٣- المحاضرة والمذاكرة — نقله إلى العربية أ.د/ عبد الرازق قنديل
٤- التأثيرات العربية فى البلاغة العبرية — تأليف د.شعبان محمد سلام
٥- الشعر العبرى الأندلسى — تأليف أ.د/ عبد الرازق قنديل
٦ - الإيقاع الشعرى — تأليف د / ليلى إبراهيم أبو المجد
٧- التأثير الإسلامى فى التفاسير اليهودية الوسيطة — ترجمة أ.د/ أحمد هويدى مراجعة أ.د/محمد خليفة حسن
٨ - التأثير الإسلامى فى الفكر الدينى عند طائفة القرائين — تأليف / أ.د. محمد جلاء إدريس
٩ - الآراء الكلامية لموسى بن ميمون والأثر الإسلامى فيها — تأليف / د. حسن حسن كامل إبراهيم
١٠ - التأثيرات العربية فى كتاب الهداية لابن فاقودة — تأليف / أ.د عبد الرازق أحمد قنديل
١١ - التأثيرات العربية فى البحور والأوزان العبرية — تأليف أ.د. شعبان محمد سلام
١٢ - المقامة العبرية بين التأثر والتأثير . — تأليف أ.د. عبد الرازق أحمد قنديل

رابعا : سلسلة قضايا إيرانية

١- قضايا إيرانية (العدد الأول) — إعداد / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم
٢- التقرير الاستراتيجى الإيرانى (العدد الثانى) — تحرير وإشراف د. مدحت أحمد حماد
٣- بحر الخزر المشاكل السياسية والاقتصادية — إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم
٤- حوار الحضارات وجهة نظر إيرانية — إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم
٥- بحوث فى العلاقات الإيرانية الخارجية — ترجمة / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم
٦ - أحداث الحادى عشر من سبتمبر وجهة نظر إيرانية — إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

٧ - المستجدات السياسية إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

٨ - المستجدات السياسية (جـ٢) . إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

خامساً: سلسلة الحوار بين الأديان والتقاء الحضارات

١- حوار الحضارات وجهة نظر إيرانية إشراف / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

٢- المسلمون والحوار الحضاري مع الآخر : نقد إسلامي تأليف / أ.د. محمد خليفة حسن لنظرية صراع الحضارات.

٣- علاقة الإسلام بالأديان الأخرى . تأليف / أ.د . محمد خليفة حسن

٤ - الدور المصرى والإيرانى فى مجال حوار الحضارات تأليف / أ.د. محمد السعيد جمال الدين

سادساً: مجلة رسالة المشرق

الأعداد :

الأول ١٩٩١ حتى الخامس عشر ٢٠٠٥

رقم الإيداع	٩٩٨٥ / ٢٠٠٦

مطبعة العمرانية للأوفست
المنيب.الجيزة: ٣٧٥٦٢٩٩

مطاوع ، سعيد عطية على .
الشعر فى العهد القديم : الاغراض و السمات الفنية .
تاليف : سعيد عطية على مطاوع ؛ مراجعة و تقديم محمد
خليفة حسن أحمد الجيزة : مركز الدراسات الشرقية ، .
٢٠٠٦م ٢٧٠ صفحة : ١٧ * ٢٤ سم
(سلسلة الدراسات الأدبية و اللغوية ؛ ٢٠)
تدمك ٩٧٧٤٠٣٠٧٨٨
١ - الشر العربى تاريخ و نقد . أ - أحمد محمد خليفة حسن
(مراجع و مقدم) ب - العنوان.
ديوى ٨٩٢,٤١٠٩